



**Aline Leal Fernandes Barbosa**

**Literatura em tempos expressos**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Vera Lucia Follain de Figueiredo

Rio de Janeiro  
Abril de 2013



**Aline Leal Fernandes Barbosa**

## **LITERATURA EM TEMPOS EXPRESSOS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profa. Vera Lucia Follain de Figueiredo**

Orientadora  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Maurício de Bragança**

UFF

**Profa. Denise Berruezo Portinari**

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 11 de abril de 2013.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador

### **Aline Leal Fernandes Barbosa**

Graduou-se em Jornalismo em 2006 pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. cursou mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade nesta mesma instituição, na linha de pesquisa Desafios do Contemporâneo: teorias e crítica.

#### Ficha Catalográfica

Barbosa, Aline Leal Fernandes

Literatura em tempos expressos / Aline Leal Fernandes Barbosa; orientadora: Vera Lucia Follain de Figueiredo. – 2013.

115 f.; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2013.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Mercado de bens simbólicos. 3. Produto transmidiático. 4. Novas tecnologias. 5. Mercado editorial e audiovisual. 6. Escritor multimídia. I. Figueiredo, Vera Lucia Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

## Agradecimentos

Aos meus pais, Regina e Rizio, que me apoiaram em todas as decisões da minha vida, fossem sensatas ou não.

À minha avó, Zezé, pela sabedoria e tranquilidade que demonstra pela vida, e pelo carinho que tem comigo. E aos falecidos Vinícius, Vivaldo e Dalva, por tudo.

Aos meus irmãos, Luiza e Francisco, pela união que resulta em cumplicidade e diversão. E ao meu cunhado, Tiago.

Ao meu sobrinho e afilhado, Rafael, que muito em breve verá a luz deste mundo.

Aos amigos, que compartilham tantos momentos da vida.

À minha orientadora, Vera Follain de Figueiredo, pela generosidade, sabedoria e dedicação com as quais me conduziu por este trabalho, cujos defeitos se devem apenas às minhas falhas acadêmicas e pessoais.

À PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos meus professores de mestrado, que abriram tantas janelas do meu pensamento.

## Resumo

Barbosa, Aline Leal Fernandes Barbosa; Figueiredo, Vera Lucia Follain de (Orientadora). **Literatura em tempos expressos**. Rio de Janeiro, 2013, 115 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O objeto livro, que tem ocupado um lugar canônico desde a invenção de Gutenberg, vem passando por uma “revolução” nos últimos anos em virtude da expansão dos meios audiovisuais e da tecnologia digital. A princípio encarada com certa resistência, a interação entre os textos impressos e as telas tem-se mostrado em alguns casos profícua – se não para o produto intelectual pelo menos para o bem de consumo – ou no mínimo inevitável. As transformações ocorrem em ritmo cada vez mais acelerado, e movimentos são feitos em direção à dessacralização do livro e à expansão das práticas de leitura. Assiste-se ao surgimento de um novo tipo de bem cultural, que já nasce com o intuito de se expandir por várias esferas do mercado de bens culturais e do entretenimento, por vezes deslocando o livro da posição de destaque, que outrora ocupava, ao inseri-lo em uma cadeia multiplicadora. Nesse processo de deslizamento e intercâmbio podem ser verificadas algumas mudanças na esfera cultural, a saber: alterações na hierarquia dos produtos culturais, maior aproximação entre mercado editorial e audiovisual, o produto transmidiático e o escritor multimídia. Tendo como base esse panorama contemporâneo, pretende-se analisar o lugar ocupado pela literatura em função da expansão do mercado de bens culturais, da hegemonia do audiovisual e dos novos canais de circulação dos textos surgidos com as tecnologias digitais. Para discutir essa questão, toma-se como objeto a coleção *Amores Expressos*, produzida pela RT Features e editada pela Companhia das Letras, que se caracteriza como um projeto transmidiático, em consonância com uma sociedade marcadamente audiovisual, mercadológica e “expressa”.

## Palavras-chave

Mercado de bens simbólicos; produto transmidiático; novas tecnologias; mercado editorial e audiovisual; escritor multimídia.

## Abstract

Barbosa, Aline Leal Fernandes Barbosa; Figueiredo, Vera Lucia Follain de (Advisor). **Literature in express times**. Rio de Janeiro, 2013, 115 p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Literature in express times: The book as an object, which has occupied a canonic place since Gutenberg's invention, has been going through a "revolution" in the last few years due to the expansion of the audiovisual mediums and the digital technology. At first confronted with some resistance, the interaction between printed texts and screens has become, in some cases, profitable – if not for the intellectual product at least for the consumption good – or at least inevitable. The transformations happens in a speed up pace, and movements are made towards the desacralization of the book and the expansion of the reading practices. A new kind of cultural good comes to sight, designed to expand itself to the different spheres of the symbolic goods and entertainment market, often displacing the book of its prominent position while inserting it in a multiplying chain. In this sliding and interchanging process some transformations can be verified in the cultural sphere: alterations in the cultural products hierarchy, approximation between editorial and audiovisual culture, the transmediatic product and the so-called multimedia author. Having this contemporaneous scenery as a background, we intend to analyze the place occupied by the literature in accordance to the expansion of the symbolic goods market, the hegemony of the audiovisual and the new channels of circulation of texts that have emerged with the digital technologies. To approach this matter, we take *Amores Expressos* as our object, a book collection produced by RT Features and edited by Companhia das Letras, that consists of a transmediatic project, in consonance with a society strictly audiovisual, market-based and express.

## Keywords

Symbolic goods market; transmediatic product; new technologies; editorial and audiovisual market, multimedia author.

## Sumário

1. Introdução	8
2. Arte e mercado	16
2.1. Contexto cultural contemporâneo à luz da modernidade	36
3. Materialidades do texto: um percurso histórico	39
4. <i>Amores Expressos</i> : um projeto para ler, ver, ouvir	62
4.1. A coleção	62
4.2. O tema	73
4.3. Os blogs	77
4.4. O audiovisual	91
4.5. O autor	100
5. Considerações finais	107
6. Referências bibliográficas	112

## Introdução

A literatura que mais me interessa é aquela que pensa a si mesma como um galho da arte contemporânea que abre o texto a outros âmbitos. O encerramento é sinônimo de morte.

Jorge Carrión

Se os paradigmas estéticos da modernidade buscavam acentuar a autonomia da arte, sua radical separação de qualquer interesse exterior à própria obra, a distância entre expressões culturais altas e baixas, assistimos contemporaneamente à crescente aproximação entre as esferas culturais, apostando no intercâmbio horizontal em detrimento da verticalização polarizada e sinalizando a necessidade de novos recortes que permitam dar conta da tenuidade das fronteiras entre a chamada alta cultura e a cultura midiática de mercado. Tais interseções não são, porém, novas, basta pensar na íntima relação que se estabeleceu entre literatura e jornalismo no século XIX com o folhetim – considerado uma forma menor de ficção em prosa, frequentemente misturou um “mau gênero” com “bons autores”, unindo qualidade e interesse comercial.

Foi, aliás, com a multiplicação dos periódicos e o triunfo dos pequenos formatos no século XVIII que teria surgido um novo tipo de leitor – o leitor moderno –, e a leitura intensiva, de poucos textos, bem-conhecidos, como a bíblia e o almanaque, teria sido substituída pela leitura extensiva, de numerosos e variados impressos. Logo, observa-se o percurso de uma leitura reverente, que exigisse investimento, para uma leitura laicizada, mais superficial, instalando-se um processo de dessacralização do livro e da leitura. Além disso, o novo ato de leitura demandava uma maneira de escrever mais próxima do “comum”, aproximando o autor do leitor. No entanto, tal polarização tem de ser relativizada uma vez que as novas possibilidades de circulação de textos antes ampliaram do que excluíram os atos de leitura, embotando a ideia de uma “revolução da leitura”, como assinala Roger Chartier.

Com a expansão do mercado de bens culturais e a proliferação dos meios e suportes, esse processo de interseção se intensifica, o que gera alterações na hierarquia cultural, uma vez que se diluem as fronteiras entre os campos. Observamos o deslizamento das narrativas, recriadas para circular por diferentes plataformas e atender a diferentes públicos, num processo de “reciclagem das intrigas ficcionais”, diversificando, por sua vez, as práticas de leitura. Aliás, o

próprio termo “leitura” tem seu conceito expandido, podendo-se ler uma página escrita bem como uma tela, um quadro, uma fotografia, um filme, diluindo as fronteiras e as hierarquias entre o “legível” e o “visível”.

Adaptações para o cinema, para séries de TV, games, histórias em quadrinhos apontam para o produto transmídia, cujas ramificações se estendem sobre uma sociedade marcadamente audiovisual e mercadológica. Busca-se atrair diferentes nichos, fazendo pequenas alterações de acordo com as diferentes mídias, a fim de que se possa reconhecer o elo que há entre os produtos e criar um mercado de interseção. Assim, o livro deixa de ser necessariamente o produto final, sendo por vezes apenas o texto-base para adaptações e transposições para outros meios, abalando seu estatuto de obra concluída, e os próprios conceitos de “livro” e “literatura” já não parecem tão claros diante das novas mídias.

Tende-se, cada vez mais, a valorizar a interação e a intervenção do leitor, numa leitura que pressupõe a combinação de elementos móveis, em tensão com a centralização do fundamento da obra na figura do artista, colocando-se em xeque a concepção de obra unívoca e fechada. Oferece-se, portanto, uma “obra a acabar”, levando ao extremo a estética da “obra aberta”, analisada por Umberto Eco. O autor italiano fala de uma “derrota fecunda”, da “ruptura de uma Ordem tradicional, que o homem ocidental acreditava imutável e identificava com a estrutura objetiva do mundo” (Eco, 1991, p.23). As novas tecnologias ampliam as possibilidades dessa “derrota”, ao contornar o estatuto da obra como objeto dotado de propriedades estruturais definidas para uma estrutura totalmente aberta, na qual “penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada a principal, mobilizando códigos que se perfilam a perder de vista”, como apontou Vera Follain de Figueiredo, aplicando a teoria do texto de Roland Barthes às transformações das modalidades de produção, transmissão e recepção do texto na era eletrônica (Figueiredo, 2010, p.14). Logo, o texto vai deixando de ser considerado como obra fechada para habitar uma ampla rede formada por inúmeros outros textos.

Em contraposição às categorizações propostas pelo paradigma estético da modernidade, incentivam-se conexões em uma ampla rede formada por inúmeros outros textos, que ultrapassam o suporte canônico do livro para se expandir para as plataformas geradas pelas novas mídias. A aura do suporte livro, inserido na mesma lógica de outros produtos culturais, inclusive disputando a atenção do

público com eles, sem maiores distinções, é abalada, assim como sua centralidade, uma vez que os livros, outrora decisivos na formação do homem e dos estados modernos, já não são os únicos meios a partir dos quais pode-se transmitir ou obter conhecimento.

“O livro não exerce mais o poder que teve; ele não é mais o mestre de nossos raciocínios ou de nossos sentimentos em face dos novos meios de informação e de comunicação dos quais a partir de agora dispomos” (Chartier, 1994, p.95). Com essa citação de Henri-Jean Martin, Roger Chartier abre o ensaio “Do códex à tela: as trajetórias do escrito”, para iniciar suas reflexões acerca de uma revolução duvidosa para alguns e aplaudida por outros, porém sobretudo inevitável: a transformação radical nas modalidades de produção, de transmissão e de recepção do escrito, doravante consagrados a uma existência eletrônica. Para Chartier, as transformações do livro a que assistimos atualmente teriam um único precedente na história ocidental: a passagem do *volumen* para o códex no início da era cristã.

Beatriz Sarlo, por sua vez, abre o ensaio “A Literatura na Esfera Pública” citando Lyotard: “No próximo século não haverá mais livros”. Para a pesquisadora, Lyotard não se referia apenas ao desaparecimento do objeto livro – uma vez que as ferramentas da web passariam a desempenhar o papel que determinado tipo de livro exercia no passado. “No próximo século não haverá mais livros” é uma profecia que anuncia o fim da “cultura do Livro”: não só o objeto, mas também o símbolo. Sarlo diagnostica uma paisagem fraturada na qual a cultura letrada está numa posição defensiva, enquanto se assiste a uma extensão inimaginável da arte na vida cotidiana:

O mercado cultural – o mercado das artes visuais e o mercado dos museus, o mercado das cidades e do turismo como objetos e práticas culturais – está crescendo; todos sabemos que uma exposição de arte bem-sucedida provoca quase tanta aglomeração como a final de um campeonato de futebol. Temos derivados artísticos importantes da vida cotidiana, na publicidade ou na MTV. (Sarlo, 2002, p. 38)

É justamente nesse contexto contemporâneo, no qual o objeto livro está inserido em uma cadeia de outros produtos que movimentam o mercado de bens culturais, inserido em uma realidade que comporta diversas mídias capazes de substituí-lo ou complementá-lo, na qual ele perde sua sacralidade e centralidade

que se situam as principais questões que permeiam esta dissertação, a saber: alterações na hierarquia dos produtos culturais, maior aproximação entre mercado editorial e audiovisual, o produto transmidiático e o escritor multimídia.

Para discutirmos tais questões tomaremos como base o projeto multimídia *Amores Expressos*, produzido pela RT Features e editado pela Companhia das Letras, no qual o objeto livro foi destituído de sua posição de destaque para participar de um circuito que se desenrola através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo para a configuração do todo. Entre a verticalidade e a horizontalidade, funda-se uma transversalidade para esse híbrido, trabalhando com a violação permanente das fronteiras.

A descrição do projeto é bastante eloquente quanto a tais questões: *Amores Expressos* levou dezessete autores nacionais para passar uma temporada de um mês em uma metrópole mundial e voltar com uma história de amor na bagagem. Os livros até agora editados pela Companhia das Letras, que tem a prerrogativa de recusá-los, foram: *Estive em Lisboa e lembrei de você* (Luiz Ruffato: Lisboa) *O livro de Praga* (Sérgio Sant'Anna: Praga); *O filho da mãe* (Bernardo Carvalho: São Petersburgo); *Cordilheira* (Daniel Galera: Buenos Aires); *Nunca vai embora* (Chico Mattoso: Havana); *Do fundo do poço se vê a lua* (Joca Reineirs Terron: Cairo) e *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (João Paulo Cuenca: Tóquio).

Essas histórias devem também ganhar as telas de cinema, segundo cessão contratual de direitos de adaptação para a produtora RT Features, idealizadora do projeto. Paralelamente, exigiu-se que os autores escrevessem um blog durante a estada a fim de relatar sua experiência. Além disso, a Academia de Filmes acompanhou os autores nas respectivas cidades-inspiração e produziu um documentário, que foi exibido, em 2011, pela TV Cultura. O material audiovisual incluiu também booktrailers, exibidos nas salas de cinema e vistos na internet.

Embora não seja um fenômeno novo, e apresentaremos aqui outros projetos multimídias que fazem essa ponte entre o meio editorial e o audiovisual, além de algumas coleções que, embora permaneçam ligadas ao suporte livro, contenham características comuns importantes, *Amores Expressos* ganhou relevância e foi pauta recorrente dos cadernos de cultura e blogs literários no ano de 2007. As matérias focalizavam a captação de recursos através da Lei Rouanet para pagar certas etapas do projeto. As inflamadas reações contrárias a esta

investida colocam em pauta a opinião corrente de que os projetos literários devem permanecer na esfera privada e garantir os próprios recursos para a sua sobrevivência.

Um livro que vira filme, um filme que vira livro, um CD que vira livro, que virará filme, quadrinhos, videogames que compartilham narrativas e formas de narrar, um cineasta escritor, um prêmio literário para um compositor. Esse movimento intenso de intercâmbio – “trocas, apropriações e pilhagens” – aposta na diluição das fronteiras, no entrecruzamento dos meios, na expansão das linguagens que ultrapassam os muros e as barras de contenção propostos pelo paradigma modernista. Se a “impropriedade” do meio e a reintegração da arte na vida nos remete ao programa estético das vanguardas, perde-se a marca utópica para se concretizar contemporaneamente sob o signo do mercado.

No primeiro capítulo – Arte e mercado – recorreremos, sobretudo, aos textos de Pierre Bourdieu e Andreas Huyssen para resgatar o processo de formação, no século XIX europeu, de um campo literário específico – processo que teve como expoente Gustave Flaubert, com sua defesa inflamada da “arte pela arte” contra a mercantilização da arte pela classe burguesa ascendente e a favor da autonomia do campo artístico, circunscrito pelas fronteiras do que se convencionou considerar como alta cultura. A autonomia do campo foi, entretanto, desde o começo mais a proposição de um ideal do que uma realidade consumada e, no início do século XX, sofre um forte abalo com as vanguardas históricas, que pretendiam assimilar a arte à práxis da vida. Ao longo da segunda metade do século XX, a ação integradora do mercado torna cada vez mais tênues os limites entre as diferentes esferas culturais, colocando em xeque as dicotomias que balizavam o paradigma estético da modernidade. Em vez da angústia da contaminação da arte pura por uma cultura midiática em expansão, a mescla de gêneros e estilos torna-se frequente, assistindo-se à proliferação de produtos híbridos, em um cenário em que qualidade e mercado já não são, necessariamente, rivais.

O segundo capítulo focalizará a questão dos suportes, da materialidade do texto, indissociável das suas condições de produção, transmissão e recepção. Para abordar tal questão, colocaremos em diálogo o pensamento de Jacques Rancière e Roger Chartier. O primeiro parte do mito platônico do Fedro, escrito há 25 séculos e frequentemente evocado pelo pensamento ocidental para tratar da

escrita, fixando a dupla crítica que lhe é feita: de ser ao mesmo tempo muda e falante demais. A escrita seria muda porque não há nenhuma voz presente para dar às palavras o tom de verdade, para acompanhá-las de modo a semeá-las no espírito preparado para recebê-las e fazê-las frutificar, estando liberta do ato da palavra que legitima, dos enunciadores autorizados. Seria, ao mesmo tempo, falante demais porque, como letra morta, desacompanhada, vai rolar de um lado para o outro sem saber a quem se destina. Qualquer um pode apoderar-se dela, construir com ela uma nova cena de fala, uma nova divisão do sensível, embaralhando a ordem dos discursos e a ordem das ocupações sociais que selam a comunidade. Num momento em que a figura do autor ganha proeminência, através de sua presença na mídia e nas redes sociais, nas feiras e eventos literários com o objetivo de divulgar a obra e consagrar-se como referência para o público, ampliando seu índice de visibilidade, cabe refletir sobre as considerações de Rancière no tocante a uma nostalgia da presença, da letra órfã à procura de um pai, de um corpo em que encarnar.

Roger Chartier, por sua vez, ao traçar a trajetória histórica das materialidades do texto que propiciaram a constituição da instituição literária, traz uma grande contribuição para as indagações que motivaram esta dissertação. Destaque-se a ênfase que o autor confere às transformações das práticas de leitura no percurso do rolo ao códice, cuja estrutura se mantém no livro moderno, e na mais recente revolução que consistiria no novo suporte representado pelas telas, lembrando-nos sempre de que antigas práticas coexistem com novas, que não as substituem nem imediata nem completamente. Além disso, o historiador ressalta a desconfiança geralmente assumida frente às novas tecnologias associadas à instituição literária, como a suspeita que recaiu sobre o impresso, que supostamente romperia a familiaridade entre o autor e seus leitores e corromperia a correção dos textos, colocando-os em mãos “mecânicas” e nas práticas do comércio.

Construída uma base teórica pretende-se unir essas reflexões no terceiro capítulo, na introdução do nosso objeto: o projeto multimídia *Amores Expressos*. Para além de uma “coleção”, ele se define melhor como um “projeto” que extrapola as funções tradicionais de uma editora, geralmente ocupada do objeto livro, expandindo-se para os blogs, para os vídeos, com a promessa de chegar às telas do cinema, provocando o deslizamento das narrativas por diferentes

linguagens, suportes e mídias, embaralhando as etapas do processo de elaboração dos produtos.

Tal projeto editorial nos interessa, sobretudo, na medida em que se situa no contexto das transformações culturais contemporâneas, impulsionadas pela expansão do mercado de bens simbólicos e das tecnologias digitais. A proposta do projeto *Amores Expressos* caracteriza-se pelo seu caráter transmidiático, pressupondo a utilização de múltiplas plataformas de mídia, na intenção de ampliar seu alcance ao oferecer ao público diferentes pontos de acesso. Vejamos aqui a definição de “transmídia” apresentada por Henry Jenkins, autor do termo, no seu *Cultura da Convergência*:

Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais consumo (Jenkins, 2006, p.138)

No projeto *Amores Expressos*, o objeto livro, que costumava ocupar lugar de destaque nos projetos editoriais, está inserido em uma cadeia multiplicadora que coloca em questão não somente o prestígio conferido ao suporte pela tradição de dezoito séculos do códice e de seis séculos do livro de Gutenberg, mas a própria literatura, cujos limites se expandem abarcando outras formas de expressão, incorporando as imagens técnicas. Com algum aporte teórico e o objeto em mãos partiremos rumo ao horizonte com o qual flertávamos, tendo em mente que o horizonte é justamente aquilo que não se alcança, que é paisagem e fundo, alvo e limite.

## 2. Arte e mercado

Kafka é bom porque não escrevia para ser lido. Mas por outro lado Shakespeare é bom porque escrevia de olho no shilling que cobrava de cada espectador.

Gustavo Flávio em *Bufo Spallanzani*, Rubem Fonseca

Personagens ficcionais paradigmáticas são frequentemente evocadas por críticos para conduzir sua análise, uma vez que possibilitam lançar um olhar transversal às obras, além de emprestar o brilho e a leveza da ficção literária. Destas personagens, provavelmente as flaubertianas ocupam lugar proeminente, sobretudo, e muito a propósito, quando se quer abordar o modernismo, e podemos antecipar que dois importantes interlocutores deste capítulo – Pierre Bourdieu e Andreas Huyssen, em *As regras da arte e Memórias do modernismo*, respectivamente – foram também buscar em Flaubert o ponto de partida de suas análises. Aqui, como Bourdieu, começamos com Arnoux e Frédéric, de *A educação sentimental*: personagens duplas que caminham sobre uma linha fronteira, ou sobre uma corda bamba, correndo o risco de pisar em falso e tropeçar entre os campos, quiçá desabar sobre o abismo.

Arnoux é comerciante de quadros e proprietário do jornal *A Arte Industrial*, instância de consagração que explora economicamente o trabalho dos artistas. Representante do dinheiro e dos negócios no seio do universo da arte, está “destinado a aparecer como um burguês para os artistas e um artista para os burgueses” (Bourdieu, 1996, p.28). Frédéric, por sua vez, também incorpora essa figura dupla: oscila entre o universo burguês e o intelectual-artístico, alimentando veleidades ao mesmo tempo artísticas, literárias e mundanas, além de hesitar entre o amor puro, que dedica à Sra. Arnoux, e o amor mercenário pela Sra. Dambreuse. Situado entre os dois mundos, está o salão de Rosanette, a cortesã – um mundo intermediário, e um tanto suspeito, dominado por “mulheres livres”, portanto capazes de cumprir até o fim a função de *mediadoras* entre os ‘burgueses’, dominantes *tout court*, e os artistas, dominantes-dominados” (Ibidem, p.28). Impossível escapar aqui à associação da prostituta como figura simbólica da relação do artista com o mercado. De acordo com Bourdieu: “Baudelaire ou Flaubert interrogam-se, no mesmo momento, sobre a relação entre sua função e a da prostituta” (ibidem, p.22).

Seres indeterminados, ou determinados à indeterminação, embaralham as demarcações dos campos devido à coexistência em universos que deveriam estar separados. São, portanto, destinados à ruína: Arnoux, à falência; Frédéric, a uma vida passiva, que não decola. Denuncia-se, então, a incompatibilidade entre os dois universos e o equívoco da “existência dupla”, do “quiproquó do vaivém, espontâneo, provocado ou explorado” (Bourdieu, 1996, p.36). Assinala-se o “choque de possíveis estruturalmente inconciliáveis” (Ibidem, p.34).

No prólogo “Flaubert analista de Flaubert”, Bourdieu empreende uma análise sociológica a partir de uma leitura interna da obra – isto é, da estrutura do espaço social no qual transcorrem as aventuras de Frédéric –, conduzida pelo conceito-metodológico de “campos sociais”, caro ao sociólogo:

Flaubert instaura as condições de uma espécie de experimentação sociológica: cinco adolescentes – entre os quais o herói, Frédéric –, provisoriamente serão lançados nesse espaço, como partículas em um campo de forças, e suas trajetórias serão determinadas pela relação entre as forças do campo e sua inércia própria. (Ibidem, p. 24)

Ocorre que, de acordo com Bourdieu, esta é a mesma estrutura social na qual o próprio Flaubert está situado. Assim, faz-se possível estabelecer a relação entre o criador, a obra e o campo social no qual estão inseridos e entender as relações de força que se estabelecem entre essas instâncias, especificamente, o surgimento de um campo artístico autônomo na França no século XIX e a posição de Flaubert nesse contexto.

Daí a relação tantas vezes evocada entre Flaubert e Frédéric, tanto no que se aproximam quanto no que se distanciam: autor e personagem se assemelham por uma adolescência romanesca dos que levam a ficção a sério porque não conseguem levar a sério o real – alodoxia ou bovarismo: erro de percepção e de apreciação que consiste em reconhecer uma coisa por outra. Ou, mais detalhadamente: “pendor de certos espíritos românticos para emprestarem a si mesmos uma personalidade fictícia e a desempenharem um papel que não se coaduna com a sua própria natureza”<sup>1</sup>. Lembram, portanto, que a “‘realidade’ pela qual medimos todas as ficções não é mais que o referente universalmente garantido de uma ilusão coletiva” (Bourdieu, 1996, p.27). Tal como para Dom Quixote: ou todas as histórias são verdadeiras, ou todas as histórias são falsas. De

<sup>1</sup>Prefácio de *Madame Bovary*, de Otto Maria Carpeaux. (2011, p.7)

fato, conta-se que Flaubert admitia que as origens de *Bovary* estavam em *Dom Quixote*, autor que admirava declaradamente: os dois protagonistas são leitores ávidos da literatura popular da sua época e conduzem suas vidas segundo um desejo de imitar a ficção, conduta que acabou levando herói e heroína à destruição, frustração e, por fim, à morte. E não são poucas as personagens literárias que sofrem desta patologia, funcionando como uma espécie de crítica da ficção e da limitação da artificialidade. Diz-se “bovarismo” assim como se diz “quixotismo”, “hamletismo”, “donjuanismo”.

O triste fim de Emma Bovary é creditado em grande parte a um consumo excessivo de novelas românticas, que levou a protagonista a viver entre a realidade da vida provinciana francesa e as ilusões da narrativa romântica trivial. Sabemos que Flaubert foi ele mesmo um ávido leitor de novelas românticas durante sua época de estudante no Collège de Rouen, mas que eventualmente se tornou precursor de uma estética de repúdio total ao que Emma Bovary adorava ler: “Madame Bovary c’est moi” e Madame Bovary está morta – muitos estudos empenharam-se em mostrar o que o Flaubert tinha em comum com Emma Bovary, principalmente com o “objetivo de provar como ele transcendeu esteticamente o dilema no qual ela soçobrou na ‘vida real’” (Huysen, 1997, p.42). Esta história é frequentemente revisitada por críticos em alusão a uma das vozes centrais do modernismo; podemos encontrá-la no capítulo “A cultura de massa enquanto mulher”, do livro *Memórias do modernismo*, de Andreas Huysen.

Ortega y Gasset, em “A Desumanização da Arte”, aborda a mudança dos modos de “olhar” motivada pela “arte nova” ao narrar a anedota do jardim visto através de uma janela: ou se penetra o vidro para deter os olhos sobre o jardim, ou volta-se a atenção para o vidro – as duas operações são, em larga medida, excludentes, uma vez que requerem acomodações oculares distintas. Para Emma Bovary, o vidro é transparente e, portanto, vida “real” e obra “ficcional” se confundem. Este é justamente o tipo de mirada que, até o século XIX, a maioria das pessoas – ou seja, a “massa” – costumava ter em relação ao objeto artístico. É, pois, como afirma Ortega y Gasset, compreensível que movimentos como o romantismo e o naturalismo tenham sido tão populares, uma vez que eram, em grande medida, “extratos de vida”.

Outrora se afirmava que uma obra era boa quando conseguia criar a quantidade de ilusão necessária para retratar as personagens imaginárias como pessoas reais. Uma outra acomodação ocular, entretanto, prevê que os olhos se detenham sobre o vidro em detrimento do jardim, ou seja, privilegia-se o objeto artístico autônomo, puro, só estilo. Segundo Ortega y Gasset, doravante, o objeto artístico só é artístico na medida em que não é “real”, ou seja, “natural”, “humano”. Daí a “desumanização da arte”, esta “nova arte” que é, conforme aponta o filósofo, antipopular por essência.

Faz-se necessário, portanto, a formação de um “olhar” que possa apreender as características estilísticas da obra em detrimento do seu conteúdo “familiar”, ultrapassar as “propriedades sensíveis” e as “ressonâncias afetivas”<sup>2</sup> da camada primária de sentido, próprias da “arte ilusionista”, para adentrar aquilo que lhe é específico: o objeto artístico autorreferente, da supremacia da representação sobre o representado. Exige-se uma atenção exclusiva à forma, cuja demanda pela arte anterior era apenas condicional. E a disposição legítima ao campo artístico autônomo é o “olhar puro”, que seria a percepção estética que circunscrevesse o próprio universo das artes.

Bourdieu afirma: “o ideal da percepção ‘pura’ da obra de arte, enquanto obra de arte, é o produto da explicitação e da sistematização dos princípios da legitimidade propriamente artística que acompanham a constituição de um campo artístico relativamente autônomo” (Bourdieu, 2006, p. 33). O que definiria a linha da fronteira, sempre incerta e historicamente mutável, entre o mundo dos objetos técnicos e o mundo dos objetos estéticos, que legitima a obra de arte, seria a “intenção”: disposição inteiramente estética – e não ética – que afirma o primado do modo de representação sobre o objeto da representação. Embora seja praticamente impossível determinar cientificamente o momento em que um objeto trabalhado se torna uma obra de arte, como afirma Panofsky, citado por Bourdieu, este momento seria aquele em que a forma prevalece em relação à função.

Trata-se, portanto, de passar de uma arte que imita a natureza para uma arte que imita a arte, numa ruptura com a atitude habitual diante da obra de arte, que se baseava nos esquemas do *ethos* que são válidos para as circunstâncias da vida. Esta seria uma disposição popular que anexaria a “estética à ética” que

---

<sup>2</sup> Termos de Panofsky citados por Bourdieu em *A Distinção*, p. 10.

levasse a acreditar “ingenuamente” nas coisas representadas, ao passo que a disposição intelectual tenderia a acreditar na representação, a partir de um *ethos* de distanciamento eletivo.

Essa autorreferencialidade, por sua vez, faz um apelo ao olhar histórico que permitisse identificar o traço distintivo, a propriedade estilística das obras de arte, numa espécie de competência cultural específica. Portanto, esse “olhar” seria um produto da história reproduzido pela educação. Essa ideia Bourdieu apresentou na introdução de *A distinção*, em que desenvolve a tese de que os gostos funcionam como marcadores privilegiados da “classe” e que “à hierarquia socialmente reconhecida das artes – e, no interior de cada uma delas –, dos gêneros, escolas ou épocas, corresponde a hierarquia social dos consumidores” (Bourdieu, 2006, p. 9). Contra a ideologia segundo a qual os gostos são considerados um “dom da natureza”, ele pretendeu demonstrar que as práticas culturais estão estreitamente associadas, em primeiro lugar, ao nível de instrução e, em segundo, à origem social.

O projeto modernista teve, como aponta Ortega y Gasset, um curioso efeito sociológico. O público é dividido em dois grupos: um, mínimo, formado por um reduzido número de pessoas que compreende a nova arte, e o outro, correspondente à maioria esmagadora, à massa, que não a entende. Avesso à lógica comercial aliada à esfera cultural, defende-se uma arte pura acessível apenas para os consumidores dotados da competência e da disposição necessárias para a sua apreciação.

Instaura-se, assim, um circuito de “produtores-para-produtores”, ou de “produção restrita”, nos termos de Bourdieu, numa circularidade entre produção e consumo, cuja lei fundamental é, em princípio, a independência em relação às solicitações externas: “exclui a busca do lucro e não garante nenhuma espécie de correspondência entre os investimentos e os rendimentos monetários; condena a procura das honras e das grandezas temporais.” (Bourdieu, 1996, p. 246) Contra a ideologia burguesa de consumo das massas, é preciso escrever para não ser lido, ou ser lido apenas por outros artistas; sendo assim, “a legitimidade da escrita passa a ser definida pelos pares, ou seja, por aqueles que escolhem a atividade literária como ocupação.” (Ortiz, 1988, p. 21)

Em contraposição, a “produção ampla”, diretamente subordinada à satisfação das expectativas do grande público, regida pelo princípio de

hierarquização externa, segundo o critério do êxito temporal medido com índices de sucesso comercial (por exemplo, tiragem do livro) ou de notoriedade social (condecorações, prêmios). Estabelecem-se, desse modo, dois princípios de diferenciação independentes e hierarquizados, adequados à natureza dos bens simbólicos, “realidades de dupla face”.

Arte desinteressada: aquela que conhece lucros apenas simbólicos, ignorando sua faceta mercantil comprometida, como lucro econômico denegado. Portanto, o jogo da arte é, do ponto de vista dos negócios, um jogo de “quem perde ganha”. O sucesso comercial pode ser contraproducente, pelo menos se ocorre a curto prazo, ao provocar perda de credibilidade e suspeita de vulgaridade e inferioridade intelectual em determinados círculos. Efeito que advém da sacralidade que se atribui à obra de arte pura, sem correspondente mundano e muito menos monetário, de um comércio das coisas para as quais não há comércio, que não se vende nem é feito para ser vendido:

Nesse mundo econômico invertido, não se pode conquistar o dinheiro, as honras (era bem Flaubert que dizia: ‘As honras desonram’), as mulheres, legítimas ou ilegítimas, em suma, todos os símbolos do sucesso *mundano*, sucesso no mundo e sucesso neste mundo, sem comprometer sua salvação no outro. (Bourdieu, 1996, p. 37)

Logo, neste novo regime estético, a figura do “artista maldito” – sacrificado neste mundo e consagrado no outro – ganha contornos de vítima provisória e herói avesso a louvores e a retribuições. A rejeição é favorável diante dos erros de julgamento e de apreciação dos críticos e públicos do passado. Desconfia-se da fama terrena em privilégio da garantia de um lugar no panteão dos grandes artistas, este seletto grupo canônico – constituído, em sua maioria, por personalidades que já repousam a sete palmos –, redenção para os sacrifícios desta vida.

No ensaio biográfico sobre Walter Benjamin, intitulado “O Corcunda”, no livro *Homens em tempos sombrios*, Hannah Arendt começa discorrendo a respeito das implicações da fama:

A Fama, aquela deusa muito cobiçada, tem muitas faces, e a fama vem sob muitas formas e tamanhos – desde a notoriedade de uma semana de capa de revista até o esplendor de um nome duradouro. A fama póstuma é uma das variantes mais raras e menos desejadas da FAMA, embora seja menos arbitrária e muitas vezes

mais sólida que os outros tipos, pois raramente é concedida à mera mercadoria. (Arendt, 2010, p.165)

Arendt costura seu ensaio segundo a hipótese da falta de sorte que conduziu a vida do seu biografado, que acabou levando-o a optar pela morte nos primeiros dias de outono de 1940, num dos momentos mais críticos da guerra. Foi apenas quinze anos depois dessa data, com a publicação na Alemanha de uma edição de seus escritos em dois volumes, que lhe veio o quase imediato *sucès d'estime*. A fama póstuma é isenta de suspeita uma vez que “quem mais lucraria está morto e, portanto, não está à venda” (Ibidem, p.165), ao passo que o reconhecimento em vida equipara a obra do artista à “mera mercadoria”, engrenagem da máquina de gerar lucro. Daí a ambiguidade do sucesso para os modernistas, cuja rejeição hesita entre o “escolhido” e o “sofrido” e entre o “artista maldito” e o “artista frustrado”.

Ferrenho defensor da “arte pela arte”, Flaubert tenciona demarcar o campo literário separado dos demais e eximi-lo de qualquer comprometimento, conveniência ou concessão: do mercado aos salões, dos prêmios à Academia, da massa e dos poderosos. Uma arte que tende a recusar não somente os “programas” impostos *a priori*, como também as interpretações acrescentadas *a posteriori*. Insiste na autonomia da arte, sua radical separação da cultura do cotidiano, seu desinteresse e distância em relação a assuntos políticos e sociais. Porém, é sobretudo em oposição à incipiente classe burguesa – os novos mestres da economia – no controle da produção cultural do século XIX, principalmente por intermédio da imprensa, que Flaubert e Baudelaire, entre outros, se levantam.

O horror à figura do burguês por uma parcela dos artistas e intelectuais da segunda metade do século XIX é consequência de uma crescente invasão da lógica comercial-burguesa na atividade cultural, na formação do mercado de bens culturais. No século XVII, como nos mostra Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira*, recorrendo à análise de Sartre, o escritor estava ligado ao poder religioso e monárquico e respondia à demanda de uma elite em relação à qual seu trabalho estava inextricavelmente veiculado. Em virtude da emergência desta nova classe social – a burguesia – favorecida pela expansão industrial do Segundo Império, mudam-se as regras que orientavam a relação dos produtores e os dominantes, agora mais interessados no valor monetário e de legitimação que

podem auferir. O literato, então, tem duas escolhas: permanecer ao lado das forças aristocráticas ou se juntar ao movimento de renovação da sociedade.

Doravante, trata-se de uma verdadeira *subordinação estrutural*, que se impõe de maneira muito desigual aos diferentes autores segundo sua posição no campo, e que se institui através de duas mediações principais: de um lado o mercado, cujas sanções ou sujeições se exercem sobre as empresas literárias, seja diretamente, através das cifras de venda, do número de recebimentos etc., seja indiretamente, através dos novos postos oferecidos pelo jornalismo, a edição, a ilustração e por todas as formas de literatura industrial; do outro lado as ligações duradouras, baseadas em afinidades de estilo de vida e de sistema de valores que, especialmente por intermédio dos salões, unem pelo menos uma parte dos escritores a certas frações da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato de Estado. (Bourdieu, p. 65)

Como antídoto a esta nova conformação, os escritores modernos, com Flaubert e Baudelaire à frente, empreendem uma ruptura tanto em relação à ideologia religiosa, quanto em relação à ideologia aristocrática ou burguesa, colocando-se como independentes de qualquer tipo de ideologia, protegidos pelo campo específico da literatura. Estabelecido este campo, empreende-se uma “volta reflexiva e crítica dos produtores sobre sua própria produção” (Bourdieu, 1996, p.334), seus princípios e pressupostos específicos, reflexão que privilegia a maneira, a forma, o estilo, a *arte* em detrimento do assunto, sob o argumento de que a forma revela o caráter insubstituível do produtor e do produto – portanto, sua especialidade – enquanto o conteúdo seria mais suscetível aos precedentes da demanda. De acordo com Bourdieu:

Afirmar a autonomia da produção é conferir o primado àquilo de que o artista é senhor, ou seja, à forma, a maneira e o estilo, em relação ao ‘indivíduo’, referente exterior, por onde se introduz a subordinação a funções – ainda que se tratasse da mais elementar, ou seja, a de representar, significar e dizer algo (2006, p.11).

Virginia Woolf, como nos conta Bourdieu em uma passagem de *A distinção*, era uma crítica ferrenha dos romances de H.G. Wells, de John Galsworthy e Arnold Bennett pelo fato de deixarem um sentimento estranho de incompletude e de insatisfação e suscitarem o sentimento de que é indispensável “fazer algo, inscrever-se em uma associação ou, ainda de modo mais desesperado, assinar um cheque” (Ibidem, p.38), diferente de uma obra como *Orgulho e preconceito*, que, perfeitamente autossuficientes, inspirariam apenas o desejo de

serem relidas e melhor compreendidas. Contra todas as ideologias, surge a “ideologia da textualidade”.

Um dos exemplos desta estética seria a famosa *impassibilité* de Flaubert, e seu desejo de escrever um livro sobre nada, um livro sem laços externos, que se manteria coeso pela força interna de seu estilo. Deste predicado resultaria seu “aspecto abstrato de pura negatividade” (Ortiz, 1988, p.20), e sobre isso professou Zola a respeito de Flaubert: “É o negador mais amplo que tenhamos tido em nossa literatura. Professou o verdadeiro niilismo – uma palavra em ismo que o teria posto fora de si – nunca escreveu uma página onde não tenha cavado nosso nada” (Bourdieu, 1996, p. 114).

Os modernistas levam às últimas consequências a afirmação da onipotência do olhar artístico e da arte só estilo:

É mostrando-se capaz de o aplicar não apenas aos objetos baixos e vulgares, como o queria o realismo de Champfleury e Courbet, mas também aos objetos insignificantes, que o “criador” pode afirmar seu poder quase divino de transmutação e estabelecer a autonomia da forma com relação ao assunto, determinando ao mesmo tempo a norma fundamental da percepção cultivada. (Ibidem, p. 334/335)

Tem-se aí a tonalidade flaubertiana: refinamento da escrita e trivialidade extrema do assunto. A respeito de *Madame Bovary*, encontramos comentários sobre o desperdício de tanta estilística para uma história tão “vulgar”. No entanto, segundo Bourdieu, é justamente a capacidade de transmutar o aspecto mais comum da vida em experiência estética “pura”, do primado da forma sobre a função, o caráter concessor de “distinção”, numa “completa inversão da disposição popular que anexa a estética à ética” (Bourdieu, 2006, p.11). Expressão que resume seu programa estético: “escrever bem o medíocre”, numa espécie de democracia [em relação ao tema] nas letras.

No âmbito das artes plásticas, foi Manet, com seu *Almoço na relva*, e a “instituição anti-institucional” do Salon des Refuses, que liderou a ruptura com a arte “oficial”, do Salon de Paris, e a emergência do movimento impressionista: uma vez que tudo é assunto, o que diferenciam são as impressões. “Manet e todos os impressionistas depois dele repudiam qualquer obrigação, não apenas de servir, mas também de dizer alguma coisa” (Bourdieu, 1996, p.158), em uma valorização da representação sobre o que é representado, uma supremacia dos aspectos

formais da obra. Desde Manet, a pintura é uma persistente elaboração do próprio meio: “a planura da tela, a estruturação da notação, da pintura e da pincelada, a questão do quadro” (Huyssen, 1997, p. 54). Espécie, portanto, de democracia [em relação ao tema] nas artes.

Embora defensor de uma “estética livre” e da irrelevância em relação ao tema, Zola, cujos romances alcançaram comprometedoras tiragens e que se aproximou do modernismo a partir do olhar clínico e dissecador do naturalismo, apresenta um contraponto da relação entre arte e dinheiro e lembra que foi o dinheiro que libertou o escritor da dependência dos mecenas aristocráticos e dos poderes públicos: “É preciso aceitá-lo sem remorso nem infantilidade, é preciso reconhecer a dignidade, o poder e a justiça do dinheiro, é preciso abandonar-se ao espírito novo.” (Bourdieu, 1996, p. 112). Flaubert, por sua vez, em carta ao conde René de Maricourt, defende:

Quando não nos dirigimos à multidão, é justo que a multidão não nos pague. É economia política. Ora, sustento que uma obra de arte digna desse nome e feita com consciência é inapreciável, não tem valor comercial, não pode ser paga. Conclusão, se o artista não tem rendas, deve morrer de fome! (Ibidem, p. 101)

Esta “economia invertida” confere todo o seu peso às propriedades herdadas, condição de sobrevivência na ausência de um mercado possível. Outra conclusão a que Flaubert chega é que, se o autor quer ganhar dinheiro com sua pena, é preciso fazer jornalismo, folhetim ou teatro.

O pensamento de Flaubert ressoa sobre a hierarquia dos gêneros que se configurou com a autonomização do campo literário e a ascensão do mercado de bens culturais. O critério de julgamento dos pares literários encontrava-se em razão inversa ao sucesso comercial obtido, à diferença do que se observava no século XVII, “no qual as hierarquias eram mais ou menos confundidas, sendo os mais consagrados entre os homens de letras, especialmente os poetas e os eruditos, os mais bem providos de pensões e de benefícios” (Bourdieu, 1996, p.113/114). De acordo com a lógica própria do campo literário, os gêneros distinguem-se segundo a aceitação do público e o potencial lucro comercial (teatro, romance, poesia) e o prestígio no interior do campo e o menosprezo à demanda externa (poesia, romance, teatro). Intensifica-se, dessa forma, a estrutura dualista, em que o crédito simbólico tende a variar em proporção inversa ao lucro econômico.

Devidamente amaldiçoado pelo campo literário restrito e, na mesma proporção, aclamado pelo público amplo, o folhetim, considerado uma forma menor de ficção em prosa, funciona como exemplo clássico da separação entre os polos de produção cultural. Foi, de fato, por meio dos jornais, e mais especificamente dos folhetins, dos quais estão invariavelmente dotados, que o “industrialismo penetrou na literatura após ter transformado a imprensa”(Bourdieu, 1996, p.70). Apelidado de “filé mignon do jornal”, dada a capacidade de atrair leitores e alavancar as vendas, o romance publicado em capítulos no pé da primeira página de um periódico com uma finalidade precisa – o entretenimento – foi o modelo exemplar e o propulsor da literatura industrial.

Marlyse Meyer, na extensa pesquisa que resultou no livro *Folhetim*, comenta: “A publicação do folhetim parece imprescindível à vida do jornal. Não faltam indícios da correlação entre a prosperidade do jornal e o folhetim” (Meyer, 1996, p.294). Afirma-se a força da ficção sobre a força do fato jornalístico, uma vez que o folhetim passou a conferir status ao jornal, e não o contrário. Na França, onde foi concebido, e cujo auge aconteceu na década de 1840, servia como “chamariz aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica” (Ibidem, p.57). A partir de então, “não se trata mais, para o romance-folhetim, de trazer ao jornal o prestígio da ficção em troca da força de penetração deste, mas pelo contrário, é o romance que vai devorar seu veículo” (Ibidem, p.60). Tais características aproximam o folhetim da escrita pré-modernista, sua capacidade fabuladora de emprestar ao texto o sentimento de vida, da qual Emma Bovary foi vítima.

Praticamente toda prosa saía nesse formato e, se obtivesse sucesso, era posteriormente lançada em volumes, também bastante disputados – o negócio do jornal era, portanto, estendido ao negócio dos livros. Além disso, os melhores folhetinistas eram disputados a peso de ouro, avançando um estágio na profissionalização do escritor, tornado *persona* literária e cativo de um público ao qual presta contas. Entretanto, agradava o público na mesma medida em que desagradava a crítica: “Estes decretam, mas aqueles sustentam. Os romances não se escrevem para a crítica, escrevem-se para o público, para o grosso público, que é o que paga”(Meyer, 1996, p.307). Isso não impediu, porém, que se misturasse um “mau gênero” com “bons autores”, unindo qualidade e interesse comercial. No Brasil, é um modo de publicação que será também o de Alencar, Macedo,

Machado, sem que entretanto tais romances sejam forçosamente romances-folhetim: “No entanto, é evidente que tal modo de publicação, com suas exigências próprias de cortes de capítulo, de fragmentos que todavia não destruam a impressão de totalidade e continuidade, haveria de influenciar todo romance a partir de então” (Ibidem, p. 63).

Sucesso de fórmula, com a estratégia de deixar em suspenso o capítulo seguinte para prender a atenção do leitor e fazê-lo comparecer às bancas diariamente ou manter a assinatura, o “romance picadinho” inevitavelmente deixou marcas na fatura do texto, instituindo o gancho entre os capítulos e na adoção de uma linguagem cotidiana mais próxima do leitor – que tendiam a se manter quando as narrativas ficcionais eram transformadas em livros. Meyer resume as características técnicas e afetivas do gênero:

Comum a todos, e importantíssimo, era o suspense e o coração na mão, um lencinho não muito longe, o ritmo ágil que sustentasse uma leitura ainda às vezes soletrante, e a adequada utilização dos macetes diversos que amarrassem o público e garantissem sua fidelidade ao jornal, ao fascículo e, finalmente, o levasse ao livro. (Meyer, 1996, p.303)

Em *Narrativas Migrantes*, Vera Follain de Figueiredo discorre a respeito das transformações resultantes desse processo, ao pôr em relevo a possibilidade aberta pela imprensa de se “ultrapassar as distinções convencionais entre gêneros, entre ensaístas e ficcionistas e, principalmente, entre autores e leitores”:

Com os jornais, teria surgido um novo tipo de leitor – o leitor moderno – e com ele, um novo tipo de escrita, decorrente da circulação acelerada dos textos e da propagação da leitura extensiva. Os autores procurariam atender à demanda desse tipo de leitor extensivo que consome diversos e numerosos impressos, o que alteraria o estilo, a maneira de escrever: os textos tenderiam a se aproximar da escrita comum, propiciando a superação das esferas compartimentalizadas de competência, ou seja, a diluição das fronteiras entre autores e público. (Figueiredo, 2010, p.13)

São várias as causas que impulsionam o consumo da leitura na Europa em fins do século XIX, difundindo-a entre a população: “advento de uma nova tecnologia que pode baratear a produção, facilidade de circulação com a expansão das vias de comunicação (particularmente a via férrea), melhoria do nível de vida da população, acesso generalizado à escola”. (Ortiz, 1988, p.23) Misturada à questão da popularização da leitura – embora a atribuição do termo “popular” em

uma sociedade na qual a cultura letrada ainda estava restrita a uma classe dominante seja um tópico controverso, mesmo na Europa para não falar no Brasil – está a questão do gênero do leitor.

Quem lia o folhetim e os romances? Quem era seu destinatário? Quem lê romances é, principalmente, a mulher, e os moralistas condenam a leitura destes livros, por imorais ou perigosos, uma vez que apelam para o feitiço da imaginação. No já citado capítulo “A cultura de massa enquanto mulher”, Huyssen apresenta alguns aspectos sobre as inscrições de gênero no debate a respeito da cultura de massa: enquanto a mulher – *Bovary* – é apresentada como uma leitora de literatura inferior – subjetiva, emocional e passiva –, o homem – Flaubert – se apresenta como um escritor da literatura genuína e autêntica – objetivo, irônico, e com o controle de suas formas estéticas. A ideia de uma feminilidade que a tudo envolve ameaça as fronteiras estritas e estáveis e desestabiliza o projeto modernista de um campo demarcado. Está associada à cultura de massa, como a tentação do consumo.

Se a análise de Bourdieu situava o modernismo sobretudo em oposição à emergente e exploradora cultura burguesa, Huyssen afirma que é preciso considerar outro fenômeno da época: “a cultura vernacular e popular, que se transformou cada vez mais na moderna cultura de massa comercial” (Huyssen, 1997, p. 10). No entanto, é importante pontuar que, por cultura de massa entende-se “folhetins, seriados, revistas populares e para a família, todo o material dos clubes de livros, os *best-sellers* de ficção e coisas semelhantes, mas não a cultura da classe trabalhadora ou formas residuais de culturas populares ou folclóricas mais antigas” (Huyssen, 1997, p.48).

O termo impreciso possibilita equívoco e indeterminação em relação a quem produz e a quem consome tal cultura, como se desse margem à interpretação de que se trata de uma cultura brotada espontaneamente das massas, uma forma contemporânea de “arte popular”. No entanto, embora tenha sido substituído em alguns casos por indústria cultural, termo cunhado por Adorno e Horkheimer, para especificar um sistema de produção que é feito para a massa e não propriamente pela massa, é pontual ao dar a ideia de produção e consumo massificado, homogêneo, em franca oposição à distinção dos campos especializados. A mudança de terminologia, porém, tem uma intenção clara: “sugerir que a cultura de massa moderna é administrada e imposta de cima para

baixo e que a ameaça que ela representa reside não nas massas, mas naqueles que comandam a indústria” (Ibidem, p. 46). Logo, as análises de Bourdieu e Huyssen convergem na medida em que realizam dois recortes de um só lado.

É justamente em termos de uma “ansiedade” contra a contaminação por seu “outro” – “uma cultura de massa cada vez mais consumista e envolvente” (Ibidem, p.7) – que Huyssen aborda o projeto modernista e sua estratégia consciente de exclusão. Não é apenas a partir da ascensão de uma alta arte que define seu programa, porém, na constituição de uma cultura de oposição, que tem na relação com a cultura de massa seu subtexto. Esta se estabelece como o “outro” do modernismo, o espectro que o assombra e o ameaça. E é somente fortalecendo suas fronteiras que pode manter sua posição de adversária: adversária da cultura do cotidiano burguês, tanto quanto da cultura de massa e do entretenimento, que são vistos como as formas principais da articulação cultural burguesa.

“Desviar-se de alguma coisa, proteger-se de alguma coisa” (Idem, p. 44) – gestos fundamentais da nova estética. De fato, o projeto modernista, ao menos em seu registro básico, parece se afirmar em grande parte por uma postura reativa. A autonomia da obra de arte modernista é quase sempre o resultado de uma resistência, uma abstenção e uma supressão: “resistência à tentação sedutora da cultura de massa, abstenção do prazer de tentar agradar a um público mais amplo, e supressão de tudo o que pudesse ser ameaçador para as demandas rigorosas de ser moderno e à frente de seu tempo” (Huyssen, 1997, p. 55). Portanto, como observou Adorno, a autonomia modernista é, acima de tudo, um projeto relacional.

Como o descreveu Ortega y Gasset no texto aqui já citado: “el arte joven contribuye también a que los ‘mejores’ se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos”(Gasset, 1991, p.318). A arte nova não é para o povo, senão para uma minoria especialmente dotada. Huyssen denomina esse efeito de “O Grande Divisor”, discurso que aposta na distinção categórica entre alta arte e cultura de massa, “o grande muro modernista, que costumava manter os bárbaros do lado de fora e a cultura do lado de dentro” (Huyssen, 1997, p.61). Insistia-se na hostilidade inerente entre as esferas culturais, em uma separação hierárquica entre alto e baixo, elite e popular, arte e vida. Desse predicado advém a instituição do

campo literário altamente especializado e autônomo, das expressões “arte pela arte”, “arte artística”, “estética pura”, “fim em si mesma”, “finalidade sem fim”.

Esse é o relato clássico do modernismo canônico dos movimentos que propunham a radical autonomização do campo da arte e a demonização da “baixa” cultura, que teve sua expressão mais marcante na virada do século XIX e novamente no período após a Segunda Guerra Mundial com a canonização do “alto modernismo”. Mas é preciso ter em conta que a essa noção universalizante somam-se outros níveis de modernismo que desestabilizavam a conservadora divisão da cultura e a severa restrição do campo da arte, permitindo-se uma abertura em relação à cultura de massa e às formas populares de expressão. Uma figura emblemática desse processo é Brecht e o teatro do oprimido, seu mergulho em direção à cultura vernacular e à politização da arte, o projeto de criar uma cultura de vanguarda para a emancipação das massas, numa “pedagogia revolucionária” (Eco, 1991, p.50). A técnica dramática do “efeito de estranhamento”, com seu poder de distanciamento e desmistificação, herdava e transformava os precedentes da crítica ideológica do Iluminismo, na intenção de usá-los contra a hegemonia cultural burguesa, na construção de uma cultura socialista de massa.

Uma espécie de “revolta contra certos aspectos do moderno” e um desafio a um “impulso para a frente” foram propostos pela vanguarda histórica, cujo principal substrato que retemos aqui é sua intenção de preencher a lacuna entre arte e vida – que havia sido tão profundamente marcada pelo modernismo – numa unidade artística e política. Na tentativa de “tapar esse buraco”, era preciso destruir a chamada “arte-instituição”, termo que se refere ao panorama institucional no qual a arte era produzida, distribuída e recebida na sociedade burguesa. No capítulo “A dialética oculta – vanguarda – tecnologia – cultura de massa”, Huyssen pretende resgatar o sentido original, iconoclasta e subversivo da vanguarda histórica como contraponto à sua canonização como empreendimento de elite, acima do político e do cotidiano, pelo alto modernismo, e enfatizar a relação alternativa que pretendeu estabelecer entre a “alta” e “baixa” cultura.

Para desenvolver sua análise, Huyssen parte dos estudos do teórico da vanguarda Peter Bürger, que aponta como grande meta dos movimentos artísticos como o Dadá, o surrealismo e a vanguarda russa pós-1917 a reintegração da arte na práxis da vida e a rebelião ativa que faria da arte propulsora de uma mudança

social. Embora tenham sido tão diferentes entre si, tais movimentos compartilhavam um imaginário: pregava-se a libertação da “arte *qua* arte” e da “arte-instituição”. Brecht argumentava que o caráter revolucionário da vanguarda devia ser julgado de acordo com sua relação com os poderes institucionais, e que a real revolução na arte significaria uma transferência dos meios de produção: “a verdadeira pergunta é quem é o dono dos teatros, das editoras e dos meios de comunicação. (Sarlo, 2002, p.47)<sup>3</sup>”

Portanto, o sucesso do projeto vanguardista pressupunha uma transformação na estrutura da sociedade burguesa, a partir da afinidade entre arte e revolução. Seu caráter utópico visava o futuro, na percepção de que a arte persegue um tólos que levasse ao progresso. Existia, por conseguinte, uma carga de responsabilidade assumida pela vanguarda de “mudar a vida, mudar a sociedade, mudar o mundo” (Huysen, 1992, p.49)<sup>4</sup>. A conclusão é que, como essa transformação não ocorreu, a própria vanguarda enquanto movimento tinha de fracassar.

Hoje, sabemos, a vanguarda e a crença no poder da arte de mudar o mundo é um projeto obsoleto e raramente evocado como empresa viável. A insistência da vanguarda na revolta cultural se chocava com a necessidade burguesa de legitimação cultural, e o desdobramento desse embate resultou na falência da primeira e na permanência da dominação da segunda. A ascensão da indústria cultural no século XX é apontada como motivadora do declínio da vanguarda histórica, uma vez que o tipo de vida que ela suscitou vai de encontro ao programa vanguardista de utopia e libertação. Ironicamente, foi a tecnologia – que propiciou à vanguarda, na fabricação do objeto artístico, sua ruptura radical com a tradição – que pavimentou a estrada da consolidação da indústria cultural e, conseqüentemente, dos novos modos de vida. No fim das contas, apesar do caráter revolucionário da vanguarda, foi a indústria cultural, e não a vanguarda, que conseguiu transformar o cotidiano no século XX (Huysen, 1997, p. 29).

---

<sup>3</sup> “A literatura na esfera pública”, in: MARQUES, Reinaldo & VILELA, Lúcia Helena (orgs). *Valores - arte, política, mercado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

<sup>4</sup> “Mapeando o pós-moderno”, in: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

A força da cultura afirmativa do capitalismo, intensificada na metade do século XX, absorveu as invenções artísticas e demais manifestações da vanguarda, e a proposta de “estetização da vida” culminou na estetização dos produtos e mecanismos que alimentam sua engrenagem, “de filmes de Hollywood, televisão, *design* industrial e arquitetura até a estetização da tecnologia e a estética da mercadoria” (Ibidem, p. 37). Como o colocou Huysen:

O lugar legítimo de uma vanguarda cultural que carregava as esperanças utópicas de uma cultura de massa emancipadora sob o socialismo foi gradualmente preenchido com a ascensão da cultura de massa mediatizada e suas indústrias e instituições de apoio. (Ibidem, p.37)

Portanto, qualquer projeto de tentar reviver ou resgatar a vanguarda histórica hoje é tido como anacrônico. Entretanto, afora sua marca utópica, a relação alternativa que as correntes vanguardistas pretenderam estabelecer com a cultura de massa, colocando abaixo as barreiras que haviam sido construídas pela modernidade e aproximando a arte da vida, especialmente via novas tecnologias, caminham em paralelo e ajudam a compreender o traço integrador próprio da indústria cultural e, ao cabo, da pós-modernidade. Porque, tal como a vanguarda histórica, embora de formas diferentes, o pós-modernismo rejeita as teorias e práticas do “Grande Divisor”, rompendo, sobretudo, com a dicotomia entre “alta” e “baixa” cultura e intensificando o trânsito entre as esferas culturais.

Vera Follain de Figueiredo aponta para a “necessidade de outros recortes, transversais às polarizações modernas, que permitam dar conta, por exemplo, da tenuidade das fronteiras entre a chamada alta cultura e cultura midiática de mercado”(Figueiredo, 2010, p.11). Nas palavras de Huysen, no ensaio “Literatura e cultura no contexto global”<sup>5</sup>: “O que costumava ser uma divisão vertical se tornou, nas últimas décadas, uma zona fronteira horizontal de trocas e pilhagens, de viagens transnacionais de idas e vindas e todos os tipos de intervenções híbridas.”

Mas, enquanto as vanguardas históricas organizavam seu movimento segundo a utopia do progresso e da emancipação das massas, o motor pós-moderno que impulsiona seu programa de uma cultura que integrasse o erudito e o

---

<sup>5</sup> MARQUES, Reinaldo & VILELA, Lúcia Helena (orgs). *Valores - arte, política, mercado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002

popular é outro – o mercado de consumo. É esse o elo que liga as duas facetas do produto cultural – seu viés econômico e simbólico, mercadoria e significação –, ora pendendo para um lado, ora pendendo para o outro, em uma estética da negociação que visa satisfazer o gosto do público médio. Vera Follain de Figueiredo fala do declínio da “estética da provocação” entre os autores contemporâneos, visando alcançar o difícil equilíbrio entre agradar o público, obtendo sucesso comercial, e preservar a complexidade da obra, permitindo, por sua vez, diferentes níveis de leituras e atendendo um público variado: “Preservar-se o enredo, sem preconceito para com aquele leitor que visa divertir-se com a intriga. Por outro lado, oferece-se algo além da intriga, uma dimensão metalinguística e reflexiva, reforçada por inúmeras citações”. (Figueiredo, 2010, p. 61)

Mais frequentemente, porém, assistimos à hegemonia da lógica “econômica” das indústrias culturais, que fazem do comércio dos bens simbólicos um comércio – quase – como os outros, dando prioridade ao lucro imediato e contentando-se em ajustar-se à demanda pré-existente da clientela. Renato Ortiz utiliza uma expressão de Foucault para sua definição: “eu diria que a indústria cultural age como uma instituição disciplinadora enrijecendo a cultura”. (Ortiz, 1988, p. 148) Como indicou Huyssen:

Hibridizações de todos os tipos acontecem agora, cada vez mais sob o signo do mercado. Mas mercados, mesmo mercados de nicho de elite, tendem a domesticar e igualar as arestas brutas e inovadoras da produção cultural. Elas preferem a fórmula de sucesso em vez de encorajar o ainda desconhecido, a experimentação e modos incomuns de expressão estética. (Huyssen, 2002, p.33)

Robert Stam, em *O espetáculo interrompido*, faz uma análise do filme *O desprezo* (1963), de Godard. O filme é uma crítica sobre o papel conflituoso do artista na sociedade do capital. Segundo Stam: “prostituição artística é o sujeito real de *Le Mépris*”. Em cena, o próprio diretor Fritz Lang como o diretor Rheingold, sujeito aos caprichos e ao controle financeiro do produtor, na personagem de Prokosch. Em determinado momento do filme, o famoso *diktat* de Goebbels: “Sempre que ouço a palavra cultura, saco meu revólver” é enunciado por Prokosch, com alguma variação: “Sempre que ouço a palavra cultura, saco meu talão de cheque”. Para o produtor, a arte é um artigo de consumo; e o artista, conseqüentemente, um comerciante do seu talento. O fascismo de Goebbels

assassina literalmente a cultura; o capitalismo de Prokosch a assassina figurativamente. Além disso, o filme gira em torno do desvelamento das mediações discursivas, na defesa de uma arte autorreflexiva e em ataque à ilusão da transparência narrativa, própria ao cinema Hollywoodiano. *Desprezo* coloca em evidência a instância enunciativa por detrás da câmera, geralmente ocultada nas narrativas audiovisuais e portanto ausente da consciência do telespectador, abalando a ilusão da objetividade da imagem.

Contudo, não se pode dar as costas completamente ao viés simbólico da arte, é preciso, em algum nível, evocá-lo para impedir que se torne, de fato, mera mercadoria, em prejuízo do seu viés econômico. Como assinalou Bourdieu:

a vinculação desses empreendimentos ao campo assinala-se pelo fato de que apenas podem acumular os lucros econômicos de um empreendimento econômico ordinário e os lucros simbólicos assegurados aos empreendimentos intelectuais recusando as formas mais grosseiras do mercantilismo e abstendo-se de declarar completamente seus fins interessados (Bourdieu, 1996, p. 163).

Além disso, apesar da flexibilização dos campos externa e internamente, a hierarquia dos gêneros prevalece em alguma medida no mercado de bens culturais, sendo os bens que se encontram no nível mais alto hierarquicamente, os menos passíveis de serem abertamente apropriados pela lógica mercadológica, e os que estão no patamar mais baixo, os mais suscetíveis de entrarem na engrenagem que rege o mercado, que tem na publicidade e no marketing suas ferramentas mais poderosas.

Por sua vez, Sérgio Sá, em *A Reinvenção do escritor*, livro em que analisa a figura do personagem-escritor na literatura contemporânea, inserida no contexto da presença avassaladora dos meios de comunicação de massa, defende:

Esses estilos mediáticos têm sido, em alguns momentos, positivos para a literatura brasileira contemporânea. Ela saiu da torre do castelo, se interessou pelo mercado e pelo leitor, deixou um pouco de lado a vontade de ser genial, percebeu que, se não fizesse isso seria completamente engolida. Prestou atenção às exigências desse novo leitor-espectador. Por isso, esteve presente na mídia (Sá, 2010, p. 16).

Mas, afinal, o panorama apresentado aqui se aplica ao contexto brasileiro? Há sentido em se falar, no Brasil, da formação de um campo artístico autônomo no século XIX e de uma indústria cultural integradora das massas no século XX?

Grande parte da análise deste capítulo repousa sobre a sociedade europeia e as diferentes concepções do objeto artístico ao longo de um percurso que culminou com sua apropriação pelo mercado de bens simbólicos e do entretenimento. O Brasil, no entanto, não compartilha das mesmas etapas, não está em sincronia nem em sintonia com o processo histórico do “continente antigo”. Aqui, a modernidade e os modernistas, na ausência de uma indústria cultural de traço integrador, concentraram-se na discussão sobre a nação, uma identidade ainda a ser construída. E nesses nem tão “tristes trópicos” as contradições de uma cultura artística e outra de mercado não se manifestam de forma antagônica. Vejamos a análise de Renato Ortiz sobre o tema:

Se compararmos o quadro cultural brasileiro com o europeu, observamos que não se justifica uma nítida diferenciação entre um polo de produção restrita e outro de produção ampliada. As razões sociológicas para que isso aconteça são fortes. Devido à fragilidade do capitalismo existente, Florestan Fernandes o qualifica de “difícil”, uma dimensão do mercado de bens simbólicos não consegue se expressar plenamente. Isso significa uma fraca divisão do trabalho intelectual e uma confusão de fronteiras entre as diversas áreas culturais. (Ortiz, 1988, p.25/26)

Em um contexto de mercado consumidor incipiente, alto índice de analfabetismo, baixa escolarização e atividades culturais reduzidas, vemos o campo das artes se definindo mais por sua sobreposição do que pela sua autonomia. Ortiz cita Néelson Werneck Sodré para falar da confusão entre jornalismo e literatura no início do século XX, ao ponto de os diários serem escritos em uma “linguagem” empolada, inadequada para a veiculação de notícias. No Brasil, a literatura se legitima e se difunde através da imprensa: Para o escritor o jornal desempenhava funções econômicas e sociais importantes: “era fonte de renda e de prestígio. Devido ao caso no qual um órgão voltado para a produção de massa se transforma em instância consagradora da legitimidade da obra literária” (Ortiz, 1988, p. 28/29).

Vimos isso no caso do folhetim, em que não se hesitava misturar um “mau gênero” com “bons autores”, entre eles, Machado, Alencar, Azevedo, Bilac. Além disso, como falar de uma “literatura popular” quando grande parte do “povo” estava excluída da cultura letrada? Marlyse Meyer ecoa essa indagação:

É verdade que, neste país formado pelos padrões da oralidade, onde, nos primórdios do folhetim, dominavam as famílias extensas e casas recheadas de serviçais e, mais tarde, as habitações populares coletivas, cortiços e vilas operárias, há de se levar em conta o efeito multiplicador de uma oitiva coletiva durante os serões. (Meyer, 1992, p. 379)

Além do folhetim, outra ponte entre a cultura oral e a cultura letrada, no Brasil, foi a canção popular, a partir das composições de alto nível transmitidas através de um meio de ampla penetração e fácil assimilação. Atualmente, fala-se do rap como uma ferramenta para disseminar a literatura entre jovens de camadas mais pobres ou jovens avessos à literatura. O rapper Ferréz, no filme *Palavra encantada*, fala que o rap é a continuação da literatura de cordel e afirma: “Faço rap para falar de literatura”. Lirinha, da extinta banda Cordel de Fogo Encantado, recita no palco um poema de Cabral e o público o acompanha, em meio à música. No depoimento de Tom Zé, o músico sobrepe a cultura do ouvido à do olho. José Miguel Wisnik fala da música popular como um “remédio-veneno”, ao mesmo tempo sintoma e perspectiva, sinal de nossa carência e “estratégia originalíssima” para contorná-la. Andreas Huyssen discorreu a respeito disso:

Devemos abordar o tópico da mídia (oral/aural, escrita, visual) em toda a sua complexidade histórica, técnica e teórica, ao invés de continuar a confiar numa noção moralizante de cultura de mídia como popular e seu outro literário erudito na maneira modernista tradicional (Huyssen, 2002, p. 30).

Num contexto de predominância oral/aural, rebate-se a ideia de uma cultura de massa associada à leitura, por isso se diz que passamos dos meios orais direto para os meios audiovisuais. Pois é só a partir dos anos 1970 que uma indústria cultural, incluindo aí o mercado editorial, começa a se firmar, em consonância com uma estabilidade econômica, que, sabemos bem, enfrentou inúmeros percalços ao longo do caminho. E é justamente nessa fase, como aponta Ortiz, que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa. Atualmente, começamos a ver surgir estudos relativos ao campo da cultura diante de um cenário econômico favorável e da expansão da classe C, uma conjuntura nova cujos reflexos são visíveis no intercâmbio das esferas culturais.

## 2.1.

### Contexto cultural contemporâneo à luz da modernidade

Apesar da ressalva sobre as diferentes formas que o modernismo assumiu na Europa e no Brasil, costumamos pensar o contexto cultural contemporâneo à luz do núcleo canônico do projeto modernista, ao qual demos atenção neste capítulo.

A partir da segunda metade do século XX, a ideia de um campo artístico autônomo e independente, radicalmente demarcado, foi perdendo força. Ao contrário, as fronteiras são cada vez mais fluidas e circula-se livremente sem temer a contaminação do objeto artístico. Esses efeitos são amplamente sentidos na produção literária contemporânea. Em primeiro lugar, identificamos uma literatura que não almeja se posicionar em um dos polos da esfera cultural e que, de certa forma, se interessou pelo mercado e pelo leitor. Uma das consequências disso é a constante presença do autor na mídia, divulgando sua obra, frequentemente em um diálogo aberto e veloz com seu público – um fenômeno que indica também uma busca pela referencialidade na figura do escritor. Essa busca também pode ser confrontada com a crise representativa e a proposta de autonomia dos sistemas sógnicos do modernismo. Nessa mesma perspectiva, ocorre, no mercado editorial, uma emergência da literatura testemunhal, da não ficção e da biografia, gêneros que transitam entre a “realidade” e a “ficção” e que constantemente colocam em xeque tais conceitos.

Além de resistir às categorias modernistas do “Grande Divisor”, a literatura contemporânea é também reticente no que diz respeito a um “conceito” fechado e específico de literatura, em função, sobretudo, da expansão por outros meios e suportes e do uso de diferentes linguagens. Entre a verticalidade e a horizontalidade, funda-se um novo lugar na transversalidade, acabando com a ideia de obra como unidade fechada. Na fatura do texto, podemos identificar uma busca pela concretude na esteira da materialidade tecnológica, traduzida em hipertextos e em uma linguagem que busca a simultaneidade e a platitude das imagens, como se quisesse oferecer ao leitor uma sequência de quadros. Além disso, técnicas do cinema, como o flashback, o corte, as elipses temporais e o ritmo acelerado são cada vez mais encontradas na produção contemporânea. Narrativas curtas constroem uma ponte entre a ficção e a crônica, que ganha

eficiência no instantâneo de uma vida fragmentada, realizando tanto uma ruptura com a tradição do passado como com a crença utópica de um progresso futuro.

A modernidade tardia encontra-se em diálogo constante com o projeto moderno que pretendeu fundar um campo específico para as artes e cuja importância estética e política é sentida no pensamento e nas práticas culturais contemporâneas. Atualmente, deparamo-nos com um campo artístico, mais especificamente literário, que vem sentindo as mudanças decorrentes de um fenômeno que, não sendo novo, ganhou novos matizes: a hegemonia dos meios audiovisuais, que deslocam a literatura do lugar que ela ocupava no mundo das artes e no mercado de bens culturais. Seja como continuidade ou, mais frequentemente, seja como resistência à modernidade, fato é que a modernidade tardia parece despreocupada com qualquer território delimitado: em vez de fundação de um novo lugar, a violação permanente de fronteiras, a transgressão.

## 3

**Materialidades do texto: um percurso histórico**

A impossibilidade de delimitação entre uma noção comum e o conceito específico de uma coisa definida não é um defeito atribuível às imperfeições da língua ou ao atraso do conceito. “Literatura” é um desses nomes flutuantes que resistem à redução nominalista, um desses conceitos transversais que têm a propriedade de desmanchar as relações estáveis entre nomes, ideias e coisas e, junto com elas, as delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso.

Jacques Rancière, em *Políticas da escrita*

Escrito há vinte e cinco séculos, o diálogo platônico *Fedro* é ainda frequentemente evocado pelo pensamento ocidental para tratar da escrita. A passagem escolhida é aquela em que Sócrates narra o momento no qual o deus Thoth apresenta sua nova invenção ao faraó egípcio Tamuz: “Esta arte, caro rei, tornará os egípcios mais sábios e lhes fortalecerá a memória; portanto, com a escrita inventei um grande auxiliar para a memória e a sabedoria.” Exaltada por Thoth, a nova técnica é, por sua vez, repelida por Tamuz: “Tu, como pai da escrita, esperas dela com o teu entusiasmo precisamente o contrário do que ela pode fazer.” Segundo o faraó, a escrita tornará os homens esquecidos, pois ao confiar nos livros se lembrarão de um assunto apenas exteriormente e por meio de sinais, e não por si mesmos. A escrita é perigosa porque põe em risco o dom maior do homem – sua memória – levando esquecimento à sua alma.

Embora pareça irônico que Platão apresentasse por escrito sua acusação contra a escrita, ele pretendia reproduzir o discurso de Sócrates, que não escrevia, sob a forma de diálogo com Fedro. Nele, o faraó manifesta um “medo eterno”, como o colocou Umberto Eco em *Não contem com o fim dos livros*, de que uma nova tecnologia seja capaz de abolir algo que é considerado precioso e superior. A escrita era perigosa porque diminuía o poder da mente, oferecendo aos seres humanos uma alma petrificada, uma caricatura da mente, uma memória mineral.

Sócrates segue sua crítica no diálogo com Fedro ao sugerir que a escrita arquitetaria uma disjunção entre o discurso e o seu autor, sem o qual o primeiro não pode se proteger nem se defender. O discurso vivo e animado, por sua vez, além de defender a si mesmo, sabe diante de quem convém falar e diante de quem é preferível ficar calado. Nas palavras que Platão atribui a Sócrates, este seria o “irmão legítimo” da “eloquência bastarda” do outro, evidenciando a condição órfã

do escrito sem pai. A escrita, simulacro, é também por essa razão perigosa, uma vez que “um discurso sai a vagar por toda parte, não só entre os conhecedores mas também entre os que não o entendem, e nunca se pode dizer para quem serve e para quem não serve.” Sócrates contrapõe a esterilidade do discurso sem cultivador aos discursos que “contêm dentro de si sementes que produzem outras sementes em outras almas”.

Jacques Rancière, no prefácio de *Políticas da Escrita*, apresenta o mito platônico para introduzir a dupla crítica feita à escrita: ser ao mesmo tempo muda e falante demais. Ela é muda porque não há nenhuma voz presente para dar às palavras o “tom da verdade delas, para acompanhá-las de modo a semeá-las no espírito preparado para recebê-las e fazê-las frutificar” (Rancière, 1995, p. 8); está, portanto, desprovida de legitimidade, de enunciadores e receptores autorizados. É pelo mesmo motivo falante demais, uma vez que qualquer um pode apoderar-se dela e construir uma nova “cena de fala”: “a letra morta vai rolar de um lado para o outro sem saber a quem se destina, a quem deve, ou não, falar. (Ibidem, p.8)”

A escrita seria aquilo que separa o enunciado da voz que o enuncia legitimamente e o leva a destino legítimo, embaralhando as ordens do “*fazer*, do *ver* e do *dizer*”. De acordo com Rancière, esta perturbação teórica da escrita tem um nome político – democracia: “forma da comunidade repousando sobre a circulação de algumas palavras sem corpo nem pai – povo, liberdade, igualdade... –, que determinam a esfera própria de sua manifestação, afastando qualquer relação ‘natural’ entre a ordem das palavras e a das condições (Ibidem, p.9)”.

Tem-se, por outro lado, a “doença da escrita”, referente à “desclassificação” que a circulação aleatória do livro e os sonhos que ela alimenta trazem ao curso das existências dedicadas ao trabalho” (Ibidem, p. 10), relegando à contingência qualquer posição legítima da fala e embaralhando a ordem das funções no corpo comunitário. Rancière segue essa linha de pensamento para denunciar a “velha lógica platônica”, pela qual a ordem do discurso e a ordem das ocupações sociais selam a comunidade – lógica dos academicismos restaurados do fim do século XX, que “se alimentam e alimentam a ordem existente com a afirmação monótona de que o rigor do pensamento está ligado à divisão estrita das disciplinas e das competências” (Ibidem, p. 20).

O mundo da impressão (pressão de um corpo sobre o outro) não é mais o mundo da encarnação. A escrita é, portanto, duas coisas em uma: a própria textura da lei, outrora encarnada na figura do rei; e o regime errante da letra que nenhum enunciador garante. O mito da palavra perdida seria também, segundo Rancière, o mito da formação do romance moderno, devido à sua relação singular com a aventura democrática da letra órfã. A fábula de Dom Quixote, o cavaleiro *errante*, simboliza a modernidade literária, da dispersão da letra “num mundo em que o advento dos poderes da palavra impressa coincide com o apagamento do Verbo encarnado”. Rancière diz: “A retirada da promessa da verdade viva é, também, a aventura multiplicada dos destinos desviados pelo trajeto da letra sem pai” (Ibidem, p. 13/14).

Roger Chartier recorre também à obra de Cervantes para a sua análise das relações entre textualidade e oralidade, ao citar, no ensaio “Textos, impressos, leituras”<sup>6</sup>, uma passagem do capítulo XX da primeira parte de *Dom Quixote*. Nela, Sancho Pança, para passar o tempo numa noite de vigília de armas, narra um *cuento de camino* ao seu senhor. No entanto, o modo de fazê-lo, “interrompendo frequentemente o relato com comentários e divagações, multiplicando as repetições, projetando o narrador na história e relacionando-a com a situação do momento” (Chartier, 1990, p. 125) impacienta seu ouvinte sobremaneira. O fidalgo reclama, insistindo que seu fiel escudeiro narrasse como um “hombre de entendimiento”, do contrário seu relato se estenderia por dias. Sancho, entretanto, defende a forma de contar de sua terra e afirma ser esta a única maneira que conhece de fazê-lo. Resignado, Quixote permite que Sancho prossiga: “Di como quisieres”. Chartier examina o motivo da frustração do cavaleiro errante:

Homem do livro por excelência, para lá dos limites da loucura, Dom Quixote irrita-se com um relato onde não encontra as formas que geralmente lê, e gostaria, no fundo, que a narração de Sancho obedecesse às regras da escrita linear, objetiva, hierarquizada (Chartier, 1990, p. 125).

Apresenta, assim, as diferenças entre o relato pronunciado e o relato impresso, propondo também uma análise dos atos ou práticas de leitura, cujo objetivo é identificar, para cada época e para cada meio, as “modalidades

---

<sup>6</sup> CHARTIER, Roger. *A história cultural – entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

partilhadas do ler”, em um trajeto histórico do texto, do objeto que lhe serve de suporte e das práticas que dele se apoderam. Será a partir desta relação triangular que Chartier irá desenvolver sua reflexão sobre a cultura escrita, na qual iremos nos basear.

Convém, entretanto, lembrar a advertência feita e repetida por Chartier, bem como por outros pesquisadores do tema, a respeito do vértice deste triângulo, que consistiria na recepção do texto, nas práticas de leitura. De acordo com o historiador, esbarra-se aí numa limitação uma vez que se trata quase sempre de um leitor abstrato, universalizado segundo o leitor profissional do século XX. Logo, o conhecimento das práticas plurais de leitura será sempre inacessível, pois nenhum arquivo guarda seus vestígios: “Com maior frequência, o único indício do uso do livro é o próprio livro. Disso decorre também sua imperiosa sedução” (Chartier, 1996, p. 103). Citaremos aqui também a ressalva de Robert Darnton que abre o ensaio “A leitura rousseauista e o leitor comum no século XVIII”:

a leitura permanece um mistério. Temos dificuldade em compreendê-la hoje e maior dificuldade ainda em nos acercarmos do que era no passado. Não podemos presumir que ela sempre tenha sido para outros o que é para nós atualmente, e nada seria mais perigoso que o anacronismo numa história da leitura (Chartier, 1996, p.143).

Também a observação de Michel de Certeau: “A leitura não se protege contra o desgaste do tempo (nós nos esquecemos e nós a esquecemos); ela pouco ou nada conserva de suas aquisições, e cada lugar por onde ela passa é a repetição do paraíso perdido”.<sup>7</sup>A leitura de antigamente quase sempre nos escapa.

Uma passagem de Borges no prólogo de *Macbeth*, entretanto, na qual ele cita o poeta norte-americano Walt Whitman é por sua vez citada por Chartier como estímulo à empreitada: “há um mistério da obra de arte, da beleza absoluta, mas devemos nos aproximar o mais que possamos aos fatos que tornaram possível esse mistério”(Chartier, 2002, p.19). O historiador destaca o obstáculo para reconstituir os sentidos próprios de um mundo específico no exemplo: “Platão ou Tucídides compuseram suas obras em um mundo em que todas as práticas se articulam conforme critérios ou gestos que desconhecemos” (Chartier, 2001, p.44). E, igualmente, citando Cabrera Infante: “Não se deve esquecer que

<sup>7</sup> Epígrafe do ensaio “Comunidades de leitores”, em: *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora UnB, 1994, p. 11.

Góngora escreveu seus sonetos com pena de ganso” (Ibidem, p.44). Por isso a ênfase na historicidade das diferenças morfológicas que alteram o significado do que é lido e a necessidade de uma consciência das distintas experiências de leitura e das realidades às quais ela se vincula.

Mas, voltemos a Quixote. A passagem mencionada pretende reconstituir por meio da escrita as modalidades de transmissão oral e de apropriação auricular e a tensão entre essa prática antiga e as expectativas do leitor moderno. Sancho Pança conta a história como a contam em sua terra, repleta de digressões, repetições, interrupções e comentários; por sua vez, Dom Quixote fica impaciente, acostumado que está em apreender o texto em sua forma escrita, linear e estável. Estabelece-se dessa forma uma oposição entre o “acontecimento” e o “monumento”, entre atuação e inscrição, diferentes registros que organizam a textualidade. A primeira modalidade constitui uma experiência única, efêmera em oposição à estabilidade e a concretude da segunda.

Em *Do palco à página*, Chartier desenvolve, a partir desses dois polos – “acontecimento” e “monumento” – uma reflexão a respeito da constituição da “instituição literária”, segundo os meios de produção, circulação e apropriação dos textos. Tais seriam as características que propiciariam sua formação:

identificação da obra com um texto escrito fixo, estável e que, graças a essa permanência, presta-se também à manipulação. Em seguida, a ideia de que a obra é produzida para um leitor – e um leitor que lê silenciosamente, para si e sozinho, ainda que esteja em um espaço público. Em terceiro lugar, a caracterização da leitura como uma procura de sentido, um trabalho interpretativo, uma busca de significado. (Chartier, 2002, p. 19)

No entanto, Chartier propõe distanciar-se dessas três suposições e, seguindo a perspectiva da historiadora de literatura clássica Florence Dupont, que aponta a insuficiência das categorias tradicionalmente associadas à noção de literatura, lançar um olhar à Antiguidade, a partir dos polos de produção, circulação e recepção do texto, a fim de compreender “os motivos de suas elaborações, as modalidades de suas *performances* e as maneiras como foram recepcionadas” (Ibidem, p.19). Ele toma como exemplo a ode, que consiste num discurso ritual, num canto dirigido aos deuses e ao banquete e inspirado pelas Musas, que está longe de ser o resultado de uma criação individual e da qual o

cantor é apenas instrumento. A ode não podia ser colocada por escrito ou repetida, era singular, e seu sentido, intrínseco à eficiência do ritual.

Logo, à primeira vista não se constituiria como um gênero literário, porém como arrebatamento, mistério, evento. No entanto, teria sido ainda na Grécia Antiga, “durante os festivais e as competições associados aos cultos das cidades-estados ou dos grandes santuários pan-helênicos” (Ibidem, p. 20), que a palavra cantada e inspirada se transformou em um gênero com suas próprias regras e cuja produção passou a poder ser classificada e avaliada. Formou-se assim o percurso que levou do “acontecimento” ao “monumento”, de uma poesia fundamentalmente associada à performance, governada pelas formas de sociabilidade e de sacralidade, a uma poesia governada pelas regras da “instituição literária”.

Entretanto, além da passagem do relato oral para o escrito, do “acontecimento” para o “monumento”, formas de materialização do texto, há também o percurso da leitura oralizada para a leitura silenciosa, contrapondo a sociabilidade da leitura à privatização do ler e reconstruindo as redes de práticas e gestos que organizam os modos diferenciados de acesso ao texto. Porque as “obras, os discursos, só existem quando se tornam realidades físicas, inscritas sobre as páginas de um livro, transmitidas por uma voz que lê ou narra, declamadas num palco de teatro” (Chartier, 2002, p.8). Portanto a necessidade de considerar as trajetórias “da palavra proferida ao texto escrito, da escrita lida aos gestos feitos, do livro impresso à palavra leitora” (Chartier, 1990, p. 136), como sinaliza Chartier.

A leitura em voz alta tinha duas funções predominantes: comunicar o texto aos que não o sabiam decifrar, mas também consolidar as formas de sociabilidade. A leitura em voz alta está em grande medida associada à prática ritual, de um corpo que recebe a palavra sagrada para transmiti-la. Chartier aponta três períodos decisivos desta passagem:

o dos séculos IX-XI, que viram as *scriptoria* monásticas abandonarem os antigos hábitos da leitura e da cópia oralizada; o do século XIII, com a difusão da leitura em silêncio no mundo universitário; e enfim, o da metade do século XIV, quando a nova maneira de ler alcança, tardiamente, as aristocracias laicas (Chartier, 1996, p.82).

Contribuiu para isso também a separação das palavras que outrora se encontravam unidas, realizada por escribas irlandeses e anglo-saxões da alta Idade Média (Chartier, 1994, p.98), possibilitando a correta divisão das frases e das palavras e o reconhecimento da pontuação sintática. A ausência da separação entre as palavras implicava quase necessariamente em que o leitor lesse em voz alta – caso dos manuscritos em língua latina dos séculos V a VIII. Acreditava-se ser essa uma revolução da leitura, quando leitores, mais hábeis e mais numerosos, adquiriram a capacidade de ler silenciosamente e apenas com os olhos, ao passo que nos primeiros séculos da Idade Média era necessário em grande parte ler em voz alta para se compreender o texto. À nossa maneira contemporânea de ler contrapõe-se uma anterior, dirigida predominantemente ao ouvido:

Ainda no século XVI e XVII, a leitura implícita do texto, literário ou não, constituía-se numa oralização, e seu ‘leitor’ aparecia como o ouvinte de uma palavra lida. Dirigida tanto ao ouvido quanto ao olho, a obra brinca com formas e procedimentos aptos a submeter o texto a exigências próprias da performance oral (Chartier, 1994, p.17).

Chartier, no ensaio “A cultura escrita na perspectiva de longa duração”<sup>8</sup>, cita o comentário de Borges sobre um famoso texto no qual Santo Agostinho evoca São Ambrósio lendo sem ruminar, sem mastigar as palavras, e espanta-se diante de tal prática silenciosa de leitura, evidência das transformações nos modos de ler. E até hoje podemos observar essas duas modalidades de leitura associadas a leitores mais ou menos experientes, a relação que os gestos do leitor articulam-se com os textos e sua materialidade. Como apresentado por Chartier:

Aqueles que são capazes de ler textos não o fazem da mesma maneira, e há uma grande diferença entre os letrados talentosos e os leitores menos hábeis, obrigados a oralizar o que leem para poder compreender, ou que só se sentem à vontade com algumas formas textuais ou tipográficas (Chartier, 1994, p. 13).

Em fins do século XVIII, proclama-se uma nova revolução da leitura, que avançaria do “leitor intensivo” para o “leitor extensivo”, segundo denominação dicotômica proposta por Rolf Engelsing, como aponta Chartier em *Do palco à página*. O leitor intensivo seria aquele confrontado com um corpus limitado de

<sup>8</sup> Em: CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001.

livros lidos, relidos, memorizados, transmitidos de geração em geração, numa leitura atenta, com frequência em voz alta, carregada de reverência e respeito pelo livro, porque ele é caro e sagrado. Exemplos dessa leitura seriam a da bíblia, das obras de piedade, do almanaque, objetos de manipulações frequentes, de repetidas consultas, de sinalizações familiares.

Por sua vez, a leitura extensiva, moderna, realizada por pessoas instruídas de fins do século XVIII se caracterizaria da seguinte forma:

Ela é a leitura de numerosos textos, lidos em uma relação de intimidade, silenciosa e individualmente. É, também, leitura laicizada, porque as ocasiões de ler se emancipam das celebrações religiosas, eclesiásticas ou familiares e porque se espalha um contato desenvolvido com o impresso, que passa de um texto a outro e que não tem mais respeito para com os objetos impressos, amassados, abandonados e jogados (Chartier, 1996, p. 86).

Em tal consistia o cenário motivador da mudança de um ato de leitura baseado em poucos textos – bem conhecidos, que habitassem o espírito – para uma leitura mais superficial que exigisse menos investimento, baseado em um processo de dessacralização:

a produção impressa e as condições de acesso ao livro em toda a Europa ilustrada sofreram mudanças profundas apesar da estabilidade das técnicas e do trabalho tipográficos. Por toda parte, o crescimento da oferta e a laicização dos impressos, a circulação de livros proibidos, a multiplicação dos periódicos, o triunfo dos pequenos formatos e a propagação das salas de leitura e das sociedades literárias, onde a leitura não implicava necessariamente a compra do livro, permitiram e impuseram novas maneiras de se ler. Por outro lado, para os leitores e as leitoras mais letrados, o leque das maneiras de ler parece ter-se diversificado, propondo práticas diferenciadas de acordo com o tempo, os lugares, os gêneros (Chartier, 2002, p. 109).

Um levantamento do mobiliário bem como da iconografia que representa os atos de leitura do século XVIII, feito por Chartier no ensaio “Do livro à leitura”<sup>9</sup>, serve para dar uma ideia desta leitura da individualidade, da intimidade subtraída ao público, que substituía a leitura em voz alta que reunia família ou moradores em uma audição partilhada. Sobre o mobiliário, oscila-se entre aqueles confortáveis, como poltrona, *chaise longue*, espreguiçadeira, adequados à leitura do abandono, frequentemente associada à feminina, e móveis mais funcionais, que compreendessem a leitura como um trabalho, geralmente associados ao homem.

---

<sup>9</sup> CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

No ensaio “O leitor incomum”<sup>10</sup>, o crítico francês George Steiner analisa o quadro *Le philosophe lisant* (1734), de Chardin, apontando o tema como um subgênero dos quadros de interior domésticos dos séculos XVII e XVIII. Os trajes formais do leitor relacionam a ideia de “vestimenta” com a de “investimento”, destacando uma leitura ao mesmo tempo íntima, silenciosa, reverente e cheia de vida:

A boa leitura pressupõe resposta ao texto, implica a disposição de reagir a ele, atitude essa que contém dois elementos cruciais: a reação em si e a responsabilidade que isso representa. Ler bem é estabelecer uma relação de reciprocidade com o livro que está sendo lido; é embarcar em uma troca total<sup>11</sup>.

As polarizações entre uma literatura comunitária ou individual, intensiva ou extensiva, reverente ou laicizada têm sido contestadas sob o argumento de que à forma “moderna” de leitura coexiste uma “tradicional”, de que as práticas funcionam também como índice de diferenciação cultural no interior de uma mesma comunidade, e que as mudanças ocorridas em fins do século XVIII geraram possibilidades de que os atos de leitura se ampliassem em vez de se excluírem: “cada leitor podia ser sucessivamente um leitor ‘intensivo’ ou ‘extensivo’, absorto ou desenvolto, estudioso ou divertido” (Chartier, 2002, p. 109).

Logo, cruzam-se os protocolos de leitura adequados aos diferentes grupos de leitores, em função de suas competências, recursos, preferências, expectativas e particularidades, como observou Chartier:

Da mesma maneira que a oposição entre leitura oral e leitura silenciosa pode ser reconhecida como a expressão das competências que coexistem, a que contrasta duas relações com o impresso deve ser uma primeira, e ainda grosseira classificação das figuras de leitura reencontradas em uma determinada sociedade e praticadas pelos diferentes grupos – sociais, mas também religiosos, intelectuais, étnicos, etc. (Chartier, 1998, p. 88/89)

Jean Ranson, o leitor “comum” de Jean-Jacques Rousseau, a partir do qual Robert Darnton conduziu o ensaio já citado aqui, ilustra o modo como essas duas modalidades de leitura antes se cruzaram do que se excluíram. O estudo de

<sup>10</sup> STEINER, George. *Nenhuma Paixão Desperdiçada*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

<sup>11</sup> Leitura feita em: <http://escritoriolivro.com.br/leitura/steiner.html>

Darnton baseou-se em quarenta e sete cartas enviadas por Ranson a Frédéric-Samuel Ostervald, seu antigo mestre no colégio e mais tarde fundador da Sociedade Tipográfica de Neuchâtel (STN), em cujos arquivos ficaram guardadas as cartas, que datam de fins do século XVIII. A primeira indicação colhida é a de que o obscuro provinciano é um leitor exigente no que concerne aos aspectos materiais da obra, tecendo comentários sobre formato, papel e tipografia.

Uma carta de 1774 atesta que Ranson assina vários jornais, os quais lê na companhia de amigos; sete anos mais tarde, outra correspondência aponta que ele desvia-se dos jornais para devotar-se a leituras mais intensivas; além disso, sua paixão pela literatura contemporânea não exclui uma leitura refletida e repetida dos clássicos. Esse diagnóstico põe por terra as separações das categorias de leituras intensiva e extensiva e suas respectivas particularidades: nosso leitor faz o movimento inverso, preterindo as obras de maior densidade ao jornal e é capaz de conciliar dois tipos de leitura que se acreditavam excludentes.

Mas por que Jean Ranson é o “leitor perfeito” de Rousseau, segundo Darnton? Além de ser um devorador da literatura do filósofo, de interessar-se tanto pela obra como pela vida do autor, Ranson seguia o modelo de leitor visado por Rousseau, aquele para quem os livros participam não apenas da literatura mas também da vida, e isso evidenciou-se no modo como ele relatava a condução de seu casamento e a educação de seus filhos na correspondência com seu mestre. A maneira rousseauista de apropriar-se dos livros consistia em “digeri-los bem”, de tal maneira que entrassem profundamente no tecido da vida cotidiana, suprimindo a fronteira que separa literatura e “realidade”. Para tanto, era preciso colocar-se na pele dos personagens, “fazer-se solitário, provinciano, estrangeiro, criança”. Lia-se para viver – “para noivar, casar-se, educar os filhos” (Darnton, 1996, p. 156).

Rousseau quer romper com a literatura tradicional, mostrando-se contrário às belas-letas e repudiando o “leitor de sociedade”, aquele para quem a leitura persegue um acúmulo exibicionista, na busca de livros que, “como não encontram um tão grande contrapeso exteriormente, têm maior efeito interiormente” (Ibidem, p.155). Os procedimentos do autor engendram uma maquinaria cujo efeito máximo é justamente o da “sinceridade”, “uma invenção retórica que mascara radicalmente a sua própria existência e postula com êxito a comunicação de coração-a-coração, sem intermediários desviantes” (Ibidem, p. 12), como o colocou Alcir Pécora, na introdução à edição brasileira de *Práticas da leitura*.

Logo, quando proclamava-se a revolução da “leitura extensiva”, Rousseau desencadeia a mais “intensiva” das leituras, “aquela por meio da qual o romance conquista o seu leitor, o prende e o governa, como antes fazia o texto religioso. (Chartier, 1994, p. 100)”

Segundo Darnton, esse tipo de leitura proposto por Rousseau é o que vai revolucionar a relação entre o leitor e o texto e abrir as vias para o romantismo. Para isso, Rousseau lança mão do que tem sido denominado de “protocolo de leitura”, que remonta a certos procedimentos de leitura disseminados pelo texto de modo a assegurar a correta interpretação que se quer dar a ele, na concepção de um “leitor ideal”. Vejamos como isso se apresenta neste autor:

Rousseau não se contenta em descrever a leitura experimentada pelas personagens de seus livros e por ele próprio; dirige a leitura de seus leitores. Indica-lhe como devem abordar seus livros, leva-os por seus textos, orienta-os pela sua retórica. Podemos mesmo dizer que Rousseau forma seus leitores, lhes reensina a ler e, lendo, a representar um certo papel que não está longe do de Emílio (Darnton, 1996, p. 155).

Para Chartier, é preciso considerar conjuntamente a irreduzível liberdade dos leitores e os condicionamentos que tencionam refreá-la, de acordo com estratégias dos autores, dos editores, recorrendo a prefácios, glosas, notas, imagens, vinhetas, tipografias bem como a uma retórica que *orientasse* os passos do leitor. Por exemplo nas edições impressas de peças de teatro dos séculos XVI e XVII encontram-se no âmago dos prefácios e prólogos a advertência aos leitores de que aquele texto foi feito originalmente para ser encenado – sua transição para o objeto livro atende a demandas mercadológicas, autorais e de acessibilidade. Naquele momento, há a rejeição por parte dos dramaturgos, dentre eles Molière, da publicação de peças, pois estes consideravam que os efeitos teatrais dependiam exclusivamente da representação, de seu modo de transmissão oral e de recepção pelos espectadores. Como consequência, as publicações passaram a trazer gravuras, mostrando cenários e indicações cênicas, procedimentos que visassem alinhar o discurso impresso à performance dramática.

Portanto, podem-se visualizar dois conjuntos de dispositivos: de um lado, os procedimentos de produção de textos; de outro, os de produção de livros. Os primeiros dizem respeito à figura do autor, e às senhas, implícitas ou explícitas, intencionais ou inconscientes que ele inscreve em sua obra e que visam definir o

que seria uma relação correta com o texto. De acordo com Chartier, tais procedimentos repousam em uma dupla estratégia de escrita:

inscrever no texto as convenções, sociais ou literárias, que permitirão a sua sinalização, classificação e compreensão; empregar toda uma panóplia de técnicas, narrativas ou poéticas, que, como uma maquinaria, deverão produzir efeitos obrigatórios, garantindo a boa leitura” (Chartier, 1996, p.96)

A este procedimento conduzido pelo autor e puramente textual cruzam-se as formas tipográficas, que não pertencem à escrita, mas à impressão, e que são decididas pelo editor-livreiro. Por exemplo a disposição e a divisão do texto, sua tipografia, ilustração, formato, podendo gerar leituras diferentes de um mesmo texto. Chartier cita a história das publicações das peças de William Congreve, nos séculos XVII e XVIII, que mostram como transformações tipográficas – mudança de formato, separação da cena por algarismo romano, presença de um ornamento entre cada uma delas, a chamada dos nomes dos personagens no começo, a menção das entradas e saídas, a indicação do nome de quem fala – tiveram efeitos sobre as significações atribuídas às obras. Nova legibilidade e novo horizonte de recepção, “pois as formas neo-clássicas utilizadas pela edição in-8º, de 1710, deram um novo estatuto aos próprios textos, inscritos a partir de então no corpus clássico – o que pôde levar o autor a depurar, aqui ou lá, sua escrita.” (1996, p.96)

Portanto, reconhecer o protocolo inscrito no impresso, que o editor-livreiro supõe para o seu público, é encontrar a inspiração da estética da recepção.

Fenômeno editorial europeu dos séculos XVII e XVIII, a Biblioteca Azul consistiu em uma fórmula posta em circulação por editores de Troyes – os Oudet e seus rivais Garnier –, na intenção de gerar uma circulação mais ampla de um texto em formato que atendesse às expectativas do público que desejavam atingir, sobretudo rural e popular, fazendo circular no reino livros de baixo preço, impressos em grande número em papel barato e divulgados através da venda ambulante. Pretende-se ganhar um público numeroso, ultrapassando a clientela dos leitores eruditos e notáveis. Decorre disso uma dupla exigência:

de um lado, imprimir com o melhor preço para vender o mais barato possível – o que supõe a utilização de caracteres gastos e de madeira usada, o que multiplica as negligências e gralhas –; de outro, facilitar uma leitura que sabem ser específica e de forma alguma idêntica a dos leitores habituados e virtuosos (Ibidem, p.97).

Convém lembrar, como o fez Chartier no ensaio “Textos e edições – a literatura de cordel”<sup>12</sup>, que o fenômeno não é exclusivamente francês: na Inglaterra, os *chapbooks*, também dos séculos XVII e XVIII, são pequenos livros de preço baixo destinados à grande circulação. Na Espanha, é no século XVIII que os *pliegos del cordel* encontram sua forma clássica: “a de pequenos livros de uma ou duas folhas, e uma difusão maciça, assegurada em parte pelos vendedores ambulantes cegos que cantam seus textos em versos antes de os venderem” (Ibidem, p. 165/166). A coleção da Biblioteca Azul, da região de Champagne, na França, por sua vez, distingue-se sobretudo por seu preço – bem mais barato do que os livros comuns mais baratos – e por seu aspecto físico – “é um livro geralmente brochado, geralmente com capa de papel, e de um papel que, na maioria dos casos (mas nem sempre), é azul” (Chartier, 1990, p.181).

Uma primeira constatação a respeito dos livros da Biblioteca Azul é que nenhum deles foi escrito originalmente para tal fim editorial. A prática dos editores de Troyes é recorrer ao repertório de textos disponíveis para selecionar dentre aqueles que já tiveram seus direitos autorais expirados os que parecem adequados ao grande público que visam. Daí a extrema diversidade do repertório, que vai buscar elementos em todos os gêneros, em todos os períodos, em todos os estilos, tendo em seu catálogo livros de devoção, romances e contos de fadas, obras de utilidade etc. Daí também a distância entre a escrita do texto e sua forma editorial, sua concepção e sua transmissão, distância ao mesmo tempo cronológica e social: “cada um dos textos de que se apodera a Biblioteca Azul visa um leitor implícito que, ao contrário, não está necessariamente de acordo com o comprador sonhado pelos editores de Troyes.” (Chartier 1996, p. 99) Muitas vezes, o que é contemporâneo ao leitor é o trabalho de edição e não o de escrita, sobrepondo o “leitor implícito” imaginado pelo editor ao “leitor implícito” visado pelo autor. Entretanto, embora por vezes seja grande a distância entre a primeira publicação do texto e sua entrada na Biblioteca Azul, não é apenas de textos antigos que o catálogo sobrevive, os impressores de Troyes são “igualmente ávidos por

---

<sup>12</sup> CHARTIER, Roger. *A história cultural – entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

novidades e apropriam-se de bom grado dos títulos em moda, uma vez expirado o privilégio de seu primeiro editor” (Ibidem, p.100).

A apreensão do corpus de Troyes remonta na maior parte das vezes a textos de tradição erudita. Na categoria de devoção, retomam-se os títulos de sucesso da reforma católica; para os textos de ficção, escolhas que na maior parte do tempo nada tem de popular, porém que, por vezes, já tenham passado por uma primeira “popularização”, sem que no entanto suscitem dúvidas quanto à sua origem erudita, próxima ou longínqua, moralizante ou divertida. Acima de tudo, títulos são escolhidos porque parecem poder ser comprados por um grande público e responder a uma expectativa partilhada, seja da ordem da devoção, da utilidade ou do imaginário, ao serem reorganizados em função dos leitores que aspiram ou acreditam alcançar. Daí a eleição de textos que consistem em histórias, romances ou contos que obedecem a certas estruturas narrativas, ao mesmo tempo descontínuas e repetitivas, que justapõe os fragmentos, empregam os mesmos temas muitas vezes, ignoram as complicadas intrigas que necessitam de uma exata memorização dos acontecimentos ou dos personagens.

Além desta particularidade textual, além, é claro, da aparência e preço baixo que conferem unidade aos títulos do catálogo azul, os impressores de Troyes propõem ao seu público textos que compõem uma série, seja pela identidade de seu gênero (vidas de santos, contos de fadas, romances de cavalarias), seja por seu campo de práticas (exercício de devoção, compilação de receitas, livros de aprendizado), seja por sua temática (literatura de mendicância, discurso sobre as mulheres, paródias dos gêneros e das linguagens). Dessa forma, são criadas “redes de textos” que facilitam seu reconhecimento pelo leitor, a partir de estratégias textuais e gráficas manejadas pelo editor no intuito de alcançar aquele leitor que ele tinha em mente ao formular o projeto editorial.

Chartier aponta duas intervenções decisivas sobre o texto operadas pelos editores de Troyes. A primeira visa remodelar a própria apresentação do texto, “multiplicando os capítulos, mesmo que esta divisão não tenha necessidade narrativa ou lógica, e aumentando o número de parágrafos – o que torna menos carregada a distribuição do texto sobre a página” (Chartier, 1996, p.101). Há, nessa divisão, que reparte o texto em capítulos, que engendra mecanismos de retorno à narrativa, como que uma inscrição no livro daquilo que os editores pensam ser sua leitura: uma leitura que não é virtuosa nem contínua, mas que toma e deixa o

livro, que apenas decifra facilmente sequências breves e fechadas, que exige sinalizações explícitas. A segunda intervenção editorial sobre os textos pressupõe uma leitura capaz de apreender somente enunciados simples, lineares, cerrados:

(uma estratégia da redução e da simplificação. Com efeito, na maior parte dos casos, as edições de Troyes encurtam de duas maneiras os textos que reproduzem. A primeira consiste em dilatar o texto, em abreviar certos episódios, em operar cortes às vezes severos. Nos romances publicados na forma de livro azul, tais reduções amputam os textos das narrativas supérfluas, mas sobretudo das descrições de propriedades sociais e dos estados psicológicos, tidos como inúteis ao desenrolar da ação. Um segundo conjunto de transformações redutoras situa-se na escala da própria frase, com a modernização de fórmulas envelhecidas ou difíceis, o enxugamento das frases, depuradas de suas relativas ou incisos, a supressão de numerosos adjetivos ou advérbios. (Ibidem, p. 102)

Logo, a distância entre os textos das edições “eruditas” e os textos das edições azuis traduzem a maneira como os impressores de Troyes concebiam seu “leitor implícito”, evocando sempre as necessidades comerciais da edição barata que supõem baixos preços de custo e pouca exigência. Essa estética da recepção, no entanto, oscila entre duas perspectivas: a que considera que os dispositivos textuais ou gráficos impõem uma necessária leitura da obra; e a que reconhece a pluralidade das leituras possíveis de um mesmo texto, em função das disposições individuais, culturais e sociais de cada leitor. Assim, estabelece-se uma distância entre o leitor ideal, proposto pelo autor ou editor, e o leitor real, quase sempre inacessível.

Expressão semelhante à “protocolo de leitura” e do mesmo campo de “estética da recepção” é utilizada por Chartier: “ordem dos livros”. Diz o historiador: “O livro sempre visou instaurar uma ordem; fosse a ordem de sua decifração, a ordem no interior da qual ele deve ser compreendido ou, ainda, a ordem desejada pela autoridade que o encomendou e permitiu a sua publicação”. Com a ressalva: “Todavia, essa ordem de múltiplas fisionomias não obteve a onipotência de anular a liberdade dos leitores” (Chartier, 1994, p.8). Como notou Alcir Pécora, para Chartier a “ordem dos livros” está à frente da “ordem dos discursos”, e ainda à frente desta estaria a desordem de seus usos. Chartier coloca assim a questão: “Nenhuma ordem dos discursos é, de fato, apartável da ordem dos livros que lhe é contemporânea.” (Chartier, 1996, p.106).

Mas, afinal, orientação ou armadilha, liberdade ou imposição?, lança a pergunta Chartier para assinalar a necessidade de se reunir duas perspectivas frequentemente separadas: “o estudo da maneira como os textos e os impressos que lhes servem de suporte organizam a leitura que deles deve ser feita e, por outro lado, a recolha das leituras efetivas, captadas nas confissões individuais ou reconstruídas à escala das comunidades de leitores” (Chartier,1990, p.124). Para tanto, Chartier sugere a noção de “apropriação” a fim de superar antigas divisões massificadoras que reduzissem os atos de leitura à sua “estratificação social”, nisso confundindo o “social” exclusivamente com a hierarquia das fortunas e das condições. Uma vez que diversos são os exemplos de empregos “populares” de objetos, de ideias e de códigos não considerados como tais, aponta ele, é preciso reconhecer as práticas partilhadas que atravessam os horizontes sociais. Logo, “apropriação” como noção que permite pensar as diferenças fora de uma divisão dicotômica hierárquica e que postula a invenção criadora no próprio cerne dos processos de recepção.

Aposta-se na maneira contrastante como os grupos ou os indivíduos fazem uso dos motivos ou das formas que partilham com os outros e considera-se a história dos textos e dos livros como a reconstituição das distâncias nas práticas, ou seja, uma história dos atos de ler. Para Chartier, isso equivale a dizer, simultaneamente, que “as práticas contrastantes devem ser entendidas como concorrências, que as suas diferenças são organizadas pelas estratégias de distinção ou de imitação e que os empregos diversos dos mesmos bens culturais se enraizam nas disposições do *habitus*<sup>13</sup> de cada grupo” (Chartier,1990, p.137).

Sendo assim, “disciplina” e “invenção”; “distinção” e “divulgação”, esta entendida não apenas pelo processo de difusão, mas também de vulgarização e imitação. O segundo par aponta para uma “luta de concorrência” em que toda divulgação, concedida ou conquistada, produz imediatamente a procura por uma nova distinção. Chartier usa como exemplo o livro para mostrar como isso funciona: quando o livro se torna um objeto menos raro, menos confiscado, menos distintivo pela sua própria posse, “são as maneiras de ler que se encarregam de mostrar as distâncias, de manifestar as diferenças socialmente hierarquizadas” (Chartier,1990, p. 138).

---

<sup>13</sup> Noção de Norbert Elias.

E para falar da disseminação do livro, de sua democratização, é preciso introduzir a próxima revolução, que seria a da invenção dos tipos móveis – caracteres metálicos em relevo – e da prensa por Gutenberg em meados da década de 1450 e o impacto das formas do impresso na cultura ocidental:

Por um lado, fixam ou são portadoras da palavra, cimentam as sociabilidades e prescrevem os comportamentos, atravessam o foro privado e a praça pública, levam a crer, a fazer ou a imaginar: revolvem a cultura na sua totalidade, compondo com as formas tradicionais da comunicação, instaurando novas distinções. Por outro lado, permitem uma circulação da escrita numa escala inédita, tanto porque a impressão baixa o custo de fabrico do livro, doravante repartido por todos os exemplares de uma mesma tiragem, e já não suportado por uma única cópia, como porque ela encurta os prazos da produção, muito longos nos tempos do livro manuscrito. (Ibidem, p. 138/9)

Uma revolução, em primeiro lugar, técnica, promovendo a passagem de uma cultura em que a forma de reprodução dos textos se dava pelo manuscrito para uma cultura do impresso, cujo poder multiplicador, de penetração e irradiação foi propulsor da cultura moderna e da indústria do livro. O livro sai de uma esfera de produção artesanal, na qual “cada caráter, linha e página eram compostos à mão por complicados processos, em que o artesão deixava as marcas de sua individualidade” (Darnton, 1996, p.149), para se tornar um objeto de produção e consumo de massa. Acentua-se aí também a distância entre a caligrafia do autor ou copista e a letra romana que se tornou o caractere dominante nos livros impressos.

O curioso é que o avanço desta mesma técnica, como apontou Vera Follain de Figueiredo, que permitiu à literatura distanciar-se do estatuto dos textos medievais, configurando-se como um campo de prestígio e poder, foi sendo percebido, ao longo do tempo, como ameaça a sua sobrevivência, pela possibilidade que a técnica encerrava “(a mesma técnica que lhe deu origem) de fazê-la voltar à indiferenciação, de dissolvê-la num meio de circulação de discursos não hierarquizados”. Amplia-se, portanto, a tensão entre distinção e divulgação, “constitutiva do que se convencionou chamar de literatura” (Figueiredo, 2010, p.65).

O impacto desta nova tecnologia gerou repercussões tão grandiosas como a popularização do protestantismo – pois foi através dos impressos que as ideias reformistas de Lutero puderam se expandir –, a consolidação das línguas

nacionais – quando o Evangelho passou a ser veiculado em idioma popular – e, ao fim e ao cabo, a sedimentação da ideia do que se convencionou chamar o “homem moderno”. Desde Gutenberg, toda a cultura ocidental pode ser considerada a cultura do impresso uma vez que este, em sua relação com a escrita, passou a fazer parte da totalidade das práticas culturais, em cartazes, inscrições, livros, éditos ou textos oficiais colados nas paredes, “incluindo as que não são de leituras, como as rituais ou as de festas, e incluindo a população analfabeta ou mal alfabetizada” (Chartier, 2001, p.35).

A cultura do impresso, que é também a cultura da escrita, confrontou-se desde os primórdios e durante muito tempo com três inquietações. A primeira é o temor da perda, que levou “à busca dos textos ameaçados, à cópia dos livros mais preciosos, à impressão dos manuscritos, à edificação das grandes bibliotecas” (Chartier, 1998, p.15). Contra o desaparecimento e o esquecimento dos textos, trata-se de recolhê-los, fixá-los, preservá-los. A segunda ameaça é a da corrupção, se antes pela mão do escriba que pode falhar e acumular erros, então pela ignorância dos tipógrafos ou dos revisores, ou pelos maus modos dos editores. Última inquietude: a do excesso – de uma “sociedade completamente invadida por seu patrimônio escrito e pela impossibilidade de que cada indivíduo maneje e domestique esta abundância textual” (Chartier, 2001, p.21). Para dominá-la, seriam necessários instrumentos e estratégias capazes de triar, classificar, hierarquizar, numa ideia de redução desenvolvida por meio do trabalho da construção dos cânones dos textos clássicos, por meio da crítica, pela escola, pelos poderes, a fim de facilitar o “encontro feliz” entre aquilo que o livro quer dizer e o que determinados leitores desenharam ler. Três temores que, por oposição, demarcam três funções primordiais do objeto livro: de conservação, rigor e multiplicação.

Contudo a transformação não é tão absoluta como se diz, ressalta Chartier, negando que a revolução da imprensa consistisse na “aparência do livro”. O historiador argumenta que um livro manuscrito e um livro pós-Gutenberg baseiam-se nas mesmas estruturas fundamentais – as do códex:

Tanto um como outro são objetos compostos de folhas dobradas um certo número de vezes, o que determina o formato do livro e a sucessão dos cadernos. Estes cadernos são montados, costurados uns aos outros e protegidos por uma encadernação. A distribuição do texto na superfície da página, os instrumentos

que lhe permitem as identificações (paginação, numerações), os índices e os sumários: tudo isto existe desde a época do manuscrito (Chartier, 1998, p.9).

O argumento de Chartier evidencia o método segundo o qual ele aborda a história do livro e das práticas de leitura, na compreensão de que o texto não existe unicamente na sua realidade semântica, alheia à realidade material: formato, imagens, capa, margens constituem elementos que importam no processo de construção do sentido – esta encarnação do texto numa materialidade específica carrega as diferentes interpretações, compreensões e usos de seus diferentes públicos. Essa materialidade foi geralmente associada a um objeto, mas também se relaciona às formas dramáticas do palco, formas de transmissão vinculadas às práticas da oralidade etc. Com esse enfoque, Chartier se desvia de correntes da crítica literária, sobretudo estruturalistas, que esqueceram por completo essa dimensão, na medida em que focalizaram o funcionamento da linguagem dentro da obra, sem se ocupar com sua forma material.

Chartier pontua a questão no exemplo: “Assim, lemos Platão, Tucídides, Heródoto ou Sófocles como se houvessem escrito códices ou, mais ainda, textos feitos para a imprensa, de modo que se esquece que as formas materiais implicam formas de entendimento dos textos” (Chartier, 2001, p.43). Nessa perspectiva, Gutenberg e sua invenção teriam um papel matizado, uma vez que os gestos do leitor seriam similares àqueles diante do códice, forma que permaneceu própria na cultura do impresso e cuja revolução aconteceu nos séculos II, III e IV da era cristã, substituindo o *volumen*, o livro em forma de rolo, utilizado pelos egípcios desde por volta de 2.700 a 2.400 a. C.

No rolo, uma longa faixa de papiro ou de pergaminho aberto horizontalmente a partir de uma vara de madeira, escrevia-se na parte interna, dispondo as linhas em colunas. Logo, ler um rolo implica uma prática completamente diferente daquela de ler um códice ou um livro moderno, pois o texto corre diante dos olhos do leitor e este tem as duas mãos detidas nas réguas de madeira, impedindo o ato de ler e escrever ao mesmo tempo, daí também a importância do ditado em voz alta. Chartier nos propõe imaginar Platão e Aristóteles como autores leitores, o que supõe imaginá-los ditando seus textos e dando uma importância à voz infinitamente maior que o autor dos tempos

posteriores, que, “no retiro de seu gabinete, pode escrever ao mesmo tempo que lê, consultar e comparar as obras abertas diante de si” (Chartier, 1998, p.24).

A leitura do códice, por sua vez, proporciona maior liberdade ao leitor: “colocado numa mesa ou púlpito, o livro reunido em cadernos já não exige uma total mobilização do corpo, proporciona maior independência ao leitor que pode ler e escrever ao mesmo tempo, passar, a seu bel prazer, de uma página a outra, de um livro a outro” (Chartier, 1994, p.102). O leitor do livro em forma de códex coloca-o diante de si sobre uma mesa, vira suas páginas ou então o segura quando o formato é menor e cabe nas mãos, e sua mão pode escrever sobre a página notas e indicações marginais.

A utilização dos dois lados do suporte reduz o custo de fabricação do livro, ademais permite reunir uma grande quantidade de texto num volume menor. Além disso, o códice possibilita uma melhor localização do texto, agilizando seu manejo: “possibilita a paginação, a criação de índices e concordâncias, a comparação de uma passagem com outra, ou, ainda, permite ao leitor que o folheia percorrer o livro por inteiro” (Ibidem, p.102). A nova forma do livro ajusta-se às necessidades textuais próprias do cristianismo – “a confrontação dos Evangelhos e a mobilização, para fins de pregação, do culto ou da oração, de citações da Palavra sagrada” (Ibidem, p.102) – e portanto é nas comunidades cristãs que o códice vai primeiro substituir o rolo. Em *A ordem do livro*, Chartier nos conta que desde o século II todos os manuscritos da Bíblia encontrados são códices escritos em papiros, mas é somente nos séculos III e IV que o número de códices se iguala ao dos rolos. Entretanto, os que adotam o códice geralmente são aqueles que não pertencem à elite culta – a qual permanece fiel, de modo duradouro, ao *volumen* – e tal adoção diz respeito primeiro a textos situados fora do cânone literário: textos escolares, obras técnicas, romances.

O formato do códice é herdado por Gutenberg, bem como a hierarquia que se estabelece entre gêneros e formatos, tipos de livros e categorias de discursos e, assim, instala-se um sistema de localização e identificação dos textos:

o grande in-fólio que se põe sobre a mesa é o livro de estudo, da escolástica, do saber; os formatos médios são aqueles dos novos lançamentos, dos humanistas, dos clássicos antigos copiados durante a primeira voga do humanismo, antes de Gutenberg; e o *libellus*, isto é, o livro que se pode levar no bolso, é o livro de preces e de devoção, às vezes de diversão” (Chartier, 1998, p.08/09)

Portanto assinala-se uma continuidade muito forte entre as culturas do manuscrito e do impresso, embora durante muito tempo tenha se acreditado em uma ruptura total entre elas. Por isso, convém lembrar, como o fez Chartier em *Desafios da escrita*, que “insistir na importância que manteve o manuscrito após a invenção de Gutenberg é uma forma de lembrar que as novas técnicas não apagam nem brutal nem totalmente os antigos usos” (Chartier, 2002b, p.8). Também somos lembrados por Chartier que, de modo geral, persistia uma forte suspeita diante do impresso, que “supostamente romperia a familiaridade entre o autor e seus leitores e corromperia a correção dos textos, colocando-os em mãos ‘mecânicas’ e nas práticas do comércio” (Chartier, 1998, p.09).

Problematiza-se, dessa forma, o emprego do termo “revolução”, algumas vezes citado aqui, geralmente na esteira das reflexões de Chartier e por ele também relativizado, uma vez que antigas práticas invariavelmente convivem com novas e raramente as substituem totalmente, sem que com isso se minimizem os efeitos que tais transformações produziram. Uma forma de olhar para isso, como Chartier nos propõe, é a partir de linhas distintas de transformações. Tem-se a linha de transformação relacionada à história da leitura, que teve dois momentos importantes: a passagem da leitura oralizada para a silenciosa, quando o leitor prescindiu da necessidade de oralização para entender o que lê; e o que se chamou de “revolução da leitura” do século XVIII, quando da leitura intensiva se passa para a extensiva. Há, também, a linha de transformação das técnicas de reprodução de textos, quando se passou de uma técnica manual a uma técnica baseada na composição por caracteres móveis e na impressão pela prensa, na qual o papel de Gutenberg é nada menos do que essencial. Em seguida, a linha de transformação do livro, que não é vinculada a de Gutenberg, uma vez que se mantiveram as mesmas estruturas fundamentais do livro; seu primeiro momento-chave é, pois, nos séculos II, III e IV da era cristã, com a invenção do códice e, em seguida, como afirma Chartier, com a invenção de um novo suporte do texto escrito radicalmente original: a tela, “outra forma de livro, pois pode-se falar também do livro eletrônico” (Chartier, 2001, p.39).

“A revolução do nosso presente é mais importante do que a de Gutenberg, ela não somente modifica a técnica de reprodução do texto, mas também as estruturas e as próprias formas do suporte que o comunica aos seus leitores” (Chartier, 1994, p.97). A afirmação de Chartier, no ensaio “Do códex à tela: as

trajetórias do escrito”, evidencia a radicalidade das transformações nas modalidades de produção, de transmissão e recepção do escrito decorrentes da “revolução” digital da segunda metade do século XX. Logo, as transformações do livro a que assistimos atualmente teriam um único precedente na história ocidental: a passagem do *volumen* para o códex.

O livro como o conhecemos há aproximadamente dezoito séculos, com seus cadernos, sua capa, suas páginas, que podemos manusear, folhear, carregar não mantém sua estrutura e materialidade na virtualidade do livro eletrônico: “à captura imediata da totalidade da obra, tornada visível pelo objeto que a contém, ela faz suceder a navegação de longo curso entre arquipélagos textuais sem margens nem limites” (Chartier, 1994, p.101). Perde-se a corporeidade do objeto livro em favor da imaterialidade dos textos sem lugar específico, dispostos na “rede virtual”, na “nuvem” da numerização dos discursos, acessível a quem detiver um aparelho eletrônico que o decodifique e a habilidade de manuseá-lo. Assim, anula-se a coincidência, até então indispensável, entre o lugar do texto e o lugar do leitor.

Além disso, acrescentam-se possibilidades de novas formas narrativas a partir do hipertexto e da utilização simultânea de diferentes linguagens – letras, imagens, sons –, que muitas vezes borram os limites entre o autor e o leitor, em detrimento da autoridade do primeiro, ao mesmo tempo que diminuem ou mesmo eliminam o papel do editor, nos exemplos da autopublicação, de modo que as operações podem ser acumuladas e tornadas contemporâneas. Enquanto o objeto impresso impunha uma forma materialmente fechada, na qual o leitor podia inscrever sua presença apenas sub-repticiamente, nas margens, na folha de rosto, nas entrelinhas, o suporte eletrônico propõe ao leitor uma maior liberdade operatória a fim de que se ampliem materialmente e textualmente as possibilidades do livro. A concepção do texto como intertexto contrapõe-se à ideia da obra como objeto finito, fechado após sua conclusão, ao mesmo tempo que valoriza sua exterioridade, em oposição à restrição da obra que deve ser avaliada como circuito interno. Tais possibilidades interrogam a noção de autoria, estabelecida no século XVIII, como um ato de criação individual, colocando em risco o direito em torno da propriedade literária.

Por outro lado, o texto eletrônico aproxima da realidade o “antigo sonho” de uma biblioteca universal que contivesse todos os títulos do mundo, superando a

realidade profundamente decepcionante de “coleções que por maiores que sejam, nada podem fornecer além de uma imagem parcial, lacunar, mutilada, do saber universal”(Chartier, 1994, p.105), com o prejuízo do temor pelo excesso, porém com a “felicidade extravagante” da qual fala Borges, prometida pelas “bibliotecas sem paredes, e mesmo sem endereço, que serão aquelas do nosso futuro” (Ibidem, p.105).

No entanto, se por um lado Chartier enaltece as imensas possibilidades inauguradas pelo novo suporte, por outro alerta para a inevitável “violência” contra os textos separados de suas materialidades originais, que contribuíram para construir suas significações, e para o risco de se perder a inteligibilidade de uma cultura textual em que a ordem dos discursos estava vinculada a uma forma particular de livro: o códex.

E, embora seja perigoso fazer afirmações ou delimitar uma “revolução” que ocorre no contexto contemporâneo, algumas considerações podem ser feitas sobre a nova materialidade que encarna o texto, tendo em vista, no entanto, que este é apenas o modelo paradigmático e bastante simplificado que se retém e que convive com a forma anterior, no caso ainda majoritariamente os impressos, e também com “híbridos” nos quais combinam-se diferentes propostas de apresentação. O que se destaca aqui é a pluralidade de existências do texto que se verifica em sua trajetória histórica, estritamente dependente de sua forma material, seja pela palavra oral, pelas artes dramáticas, pelo livro em rolo, em códice, pelo livro eletrônico ou “quaisquer mídias a serem criadas nos próximos sete anos”, como aparece nos contratos de algumas editoras atualmente.

Inovações técnicas que transformaram o suporte do texto e sua forma de reprodução criaram condições para que se constituísse o que hoje chamamos de literatura e de instituição literária, que seria, segundo Chartier, a consolidação do conceito de obra, com seus critérios de unidade, coerência e estabilidade; a categoria de autor, que atribui à obra literária a um nome próprio; e finalmente, o comentário que identificado com o trabalho de interpretação, revela os significados da obra (Chartier, 2002, p.21/22). Hoje vemos que tais categorias não são mais tão estáveis quanto se pretendia, e que o conceito de literatura repousa sobre uma indeterminação cujos limites não param de se apagar, sem que isso, no entanto, constitua necessariamente uma ameaça à sua sobrevivência.

## 4

**Amores Expressos: um projeto para ler, ver e ouvir**

Mas nós vimos o surgimento de uma nova ideologia em substituição àquela das democracias ocidentais, constituída por oposição ao bloco soviético. A crença no mercado, a fé em sua capacidade de conquistar tudo, a disposição de submeter todos os outros valores a ele – e mesmo a crença em que isso representa uma espécie de democracia de consumo, essa se tornou a marca do mercado editorial. André Schiffrin, em *O negócio dos livros*.

## 4.1.

**A coleção**

Amores Expressos levou 17 autores nacionais para viver durante um mês em diferentes cidades do mundo a fim de que se inspirassem para escrever uma história com a temática de amor. As viagens aconteceram entre abril e setembro de 2007 e os destinos, autores e títulos até o momento editados pela coleção foram: Lisboa (Luiz Ruffato: *Estive em Lisboa e lembrei de você*); Praga (Sérgio Sant’Anna: *O livro de Praga*); São Petersburgo (Bernardo Carvalho: *O filho da mãe*); Buenos Aires (Daniel Galera: *Cordilheira*); Havana (Chico Mattoso: *Nunca vai embora*); Cairo (Joca Reineirs Terron: *Do fundo do poço se vê a lua*) e Tóquio (João Paulo Cuenca: *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*). As cidades-inspiração dos demais autores do projeto foram: Berlim (Cecília Giannetti); Xangai (Antônio Prata); Nova York (Lourenço Mutarelli); Mumbai (Antonia Pelegrino); Paris (Adriana Lisboa); Dublin (Daniel Pelizzari); Cidade do México (Reinaldo Moraes); Istambul (Amílcar Bettega); Sidney (Paulo Scott) e São Paulo (André de Leones)<sup>14</sup>.

O romance de Leones foi recusado pela Companhia das Letras, que tinha essa direito por contrato, e acabou saindo pela Rocco com o título de *Como desaparecer completamente*, sem qualquer alusão ao projeto. Autor publicado anteriormente pela Record, Leones ironiza no último post do blog do projeto a recusa do seu original e torce pelos demais participantes, “especialmente por aqueles que não forem ‘autores da Companhia’”. Entretanto, o livro de Lourenço Mutarelli, que é autor da Companhia, igualmente não foi bem aceito pela editora e, em entrevista por ocasião do lançamento de *Quando meu pai se encontrou com*

<sup>14</sup> Na maioria das matérias consta que do projeto participam 16 autores nacionais, porém, o escritor Marçal Aquino desistiu do projeto em função de compromissos pessoais e acabou sendo substituído por Daniel Pelizzari e Paulo Scott.

*o E.T fazia um dia quente*, que consagrou sua volta aos quadrinhos, ele diz que teve – terá – de reescrevê-lo: “Eu escrevi o livro, mas a editora não gostou. [...] Mas vai ser um novo romance, nem é a mesma história. Talvez mantenha o nome no novo livro. O bom é que agora tenho uma obra póstuma, para quando eu morrer.”<sup>15</sup>

Além dele, a escritora Adriana Lisboa (Paris) também não entrou em acordo com a editora, mantendo o livro do projeto inédito até agora. Alguns blogs comentam que o romance de Cecília Giannetti (Berlim), com o título *Desde que eu te amo sempre*, será lançado este ano (2013), ainda com o selo da coleção *Amores Expressos*. Reinaldo Moraes deu algumas entrevistas falando que o dele será o terceiro volume da trilogia que se inicia com *Pornopopéia*, publicado pela Objetiva, e cujo segundo volume ainda não lançado tem o título provisório de *A travessia de Suez*. Em entrevista à revista Pernambuco – Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado, o autor declarou: “O romance dos *Amores Expressos* é difícil de definir. E vai levar um tempão pra acabar. Mas há pelo menos uma grande história de amor, parte dela passada no México, na capital e na Riviera Maia, locais onde eu estive há uns anos”<sup>16</sup>.

O fato é que a Companhia das Letras editou até agora sete livros, restando nove ainda inéditos, sendo que um dos livros escritos para a coleção acabou saindo pela Rocco, e não sabemos exatamente quantos foram recusados e quantos não chegaram a ser apresentados para avaliação. Embora seja possível encontrar informações a respeito do que será feito em relação aos remanescentes em entrevistas em jornais, blogs, feiras literárias, não há certeza quanto à destinação deles, de modo que a *Amores Expressos* permanece uma coleção sem encerramento. *Cordilheira*, de Daniel Galera, foi o primeiro livro publicado, em 2008, ano em que recebeu o prêmio Machado de Assis de Romance, da Fundação Biblioteca Nacional, e foi terceiro lugar na categoria Romance do prêmio Jabuti. *O livro de Praga – Narrativas de amor e arte*, de Sérgio Sant’Anna, foi o último livro a sair com o selo da coleção, em 2011.

O projeto foi idealizado pelo produtor Rodrigo Teixeira, da RT Features, que já havia produzido a coleção Camisa 13, em que convidou treze autores para escreverem sobre seu time. Os livros foram publicados pela editora DBA – Dória

<sup>15</sup> [http://www.folhadoreconcavo.com.br/ultimas\\_noticias.php?codnoticia=6242](http://www.folhadoreconcavo.com.br/ultimas_noticias.php?codnoticia=6242)

<sup>16</sup> <http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/edicoes-anteriores/294.html>

Books and Arts – e pela Ediouro. Um deles, *Palmeiras, um caso de amor*, de Mario Prata, teve os direitos vendidos para o filme *O casamento de Romeu e Julieta* (2005), de Bruno Barreto. Além disso, também produziu *O cheiro do ralo* (2007) e *O natimorto* (2009), adaptações das obras de Lourenço Mutarelli. A RT Features, “produtora brasileira de conteúdo para entretenimento”, especializada em comprar direitos de livros com potencial para gerar filmes, detém, dentre outros, os direitos de adaptação de *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza, *Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia* (2007), de Nelson Motta, e *Pornopopéia* (2009), de Reinaldo Moraes.

O diferencial dos livros da coleção *Amores Expressos* em relação a estes é que já foram encomendados com a prerrogativa contratual de adaptação para as telas, com os possíveis desdobramentos que essa cláusula pudesse acarretar na fatura dos textos, e que a ideia original do projeto parte de uma produtora, não de uma editora nem do próprio escritor. Em entrevista para o caderno Ilustrada, da *Folha de São Paulo*,<sup>17</sup> Teixeira afirmou que já estão em fase de produção os longas baseados em *Cordilheira*, *O livro de Praga* e *O filho da mãe*, e que contratou Julian Fellowes (ganhador do Oscar pelo roteiro de "Assassinato em Gosford Park", de 2001), para escrever um roteiro, em inglês, do livro de Bernardo Carvalho.

A coordenação editorial do projeto ficou por conta do escritor e cronista do *Globo* João Paulo Cuenca, único a escolher seu destino: Tóquio. Ele foi o responsável, junto com Teixeira, pela seleção dos autores e as respectivas cidades-inspiração, elegendo os destinos de acordo com critérios variados – “Algumas vezes por afinidade, outras por ruído e desconforto” –, e a lista dos autores com o objetivo de traçar um “panorama transgeracional” da literatura brasileira contemporânea.<sup>18</sup> Verifica-se a intenção de abarcar uma geração mais antiga e consagrada, Sérgio Sant’Anna, Luiz Ruffato, Bernardo Carvalho, e uma geração mais nova, que inclui o próprio Cuenca, Daniel Galera e Chico Mattoso. Em relação a Joca Reiners Terron, em entrevista concedida ao jornal literário *Rascunho*, Cuenca declara: “apesar de dizer que é da minha geração, acho que é

<sup>17</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/857525-brasileiro-prepara-projeto-internacional-com-roteiro-de-vencedor-do-oscar.shtml>

<sup>18</sup> <http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc53/index2.asp?page=materia4>

de uma anterior. Eu sacaneio o Joca dizendo que ele é da geração 90 e está louco para fugir de lá. Ele senta na nossa mesa para ficar mais jovem.”<sup>19</sup>

Essa classificação foi recentemente evocada no livro *Ficção brasileira contemporânea*, no qual Karl Erik Schollhammer revisitou as gerações literárias de fins do século XX para introduzir a Geração 00, que inclui autores estreados nos primeiros anos do novo século, buscando desvendar os pontos de convergência e as possíveis tendências seguidas por ficcionistas brasileiros contemporâneos, reconhecendo a heterogeneidade deste amplo universo literário.

O grupo escolhido foi alvo de críticas sob a acusação de ausência de critérios e de formação de “panelinha” no meio literário, sobretudo porque a princípio o projeto visava obter verbas públicas da Lei Rouanet de incentivo à cultura. Em carta ao Painel do Leitor, da *Folha*, em 18 de março de 2007, o escritor Marcelo Mirisola acusou Teixeira de estar promovendo uma ação entre amigos com dinheiro público, argumentando que o projeto reunia “amigos de farra”, em “um mês de vida boa”, com um ou dois figurões acima de qualquer suspeita” para disfarçar.

Por sua vez, a resposta galhofeira do escritor Marcelino Freire ao projeto, em tom de paródia, foi o lançamento da coleção Que Viagem, que pretendia levar autores para lugares fictícios “menos nobres”, como o “Inferno” ou a “Casa da Mãe Joana”, devido à ausência de verba e uma vez que são lugares mais familiares à classe. Pelo selo editorial de Marcelino Freire – Edith – foram lançados *Onde Judas perdeu as botas* (2010), de Gisele Werneck, e *A casa do chapéu* (2010), de André Sala. Outros destinos da coleção foram: “Onde o vento faz a curva” e “Onde não fui chamado”. Cuenca, entretanto, resumiu em uma palavra a reação negativa de alguns escritores: “ciúmes”.

A questão do financiamento público foi um capítulo a parte repercutido em larga escala por segmentos da grande imprensa, geralmente em tom acusatório, indicando que o projeto estaria mais vocacionado ao ministério do Turismo do que ao da Cultura, sobretudo pelo fato de a Companhia das Letras não se comprometer a editar os livros dos autores-viajantes, devido ao critério de seleção dos envolvidos e em função do valor do projeto, orçado em 1,2 milhão de reais – “grana vistósissima num mercado franciscano”<sup>20</sup> –, dos quais, segundo

<sup>19</sup> <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/joao-paulo-cuenca/>

<sup>20</sup> Sergio Rodrigues, na coluna TodoProsa, do extinto site NoMínimo, em 20/03/2007.

Teixeira, menos de cinquenta por cento seriam captados pela lei. A notícia do projeto foi dada pela *Ilustrada*, de 17 de março de 2007, em matéria do jornalista Cadão Volpato, em tom não propriamente crítico, mas com o título provocativo de “Bonde das Letras” e a sugestão de um certo deslumbramento que uma iniciativa como esta – viagem internacional de um mês com tudo pago – poderia causar na vida de um escritor nacional, aquele que tem somente “um dia de príncipe por mês”.

Foi a revista *Veja* quem mais se posicionou contrária à captação de recursos. No artigo “Teco-teco da alegria”, de 24 de março, na qual se publicou uma charge dos autores viajantes em um aviãozinho, Jerônimo Teixeira ironizava o fato de os escritores brigarem por passagens aéreas quando não conseguem criar uma “polêmica literária” de fato, no entanto o texto do artigo afirma que os recursos obtidos através da Lei Rouanet entrariam para garantir extras, como a produção de um documentário. O jornalista conclui que a escrita é a mais barata das atividades, que bastam lápis e papel para dedicar-se a ela: “Dinheiro público para construir e equipar bibliotecas, pode ser. Jamais para financiar turismo literário, nem que seja à moda do francês Xavier de Maistre, uma viagem ao redor do quarto”<sup>21</sup>. Sobre isso Marcelino Freire, mesmo contrário ao projeto, se pronunciou afirmando concordar com uma frase de Manoel de Barros que dizia que o poema não gostava de dinheiro, mas que o poeta, sim, gostava: “Minha literatura não tem preço, mas para todas as outras eu uso Mastercard”<sup>22</sup>.

Reinaldo Azevedo publicou em 28 de março em seu blog hospedado no site da *Veja* “O cinismo com mão de veludo da intelligentsia brasileira”<sup>23</sup>, em que dialogava com o artigo de Jerônimo Teixeira e afirmava que tal notícia deveria constar do caderno de economia ou de polícia. Azevedo, chamado por Terron em seu blog de Reinaldo Aze(ve)do, afirmava ainda que quem tem de financiar os artistas é o público pagante ou um mecenas, pois a arte é uma atividade da vida privada e não do Estado.

A atividade artística, que advogou sua libertação das amarras de todo um mundo de instituições que ameaçavam sua independência, como o Estado, a

---

<sup>21</sup> [http://veja.abril.com.br/280307/p\\_113.shtml](http://veja.abril.com.br/280307/p_113.shtml)

<sup>22</sup> Na matéria “O preço da criação”, no caderno *Prosa & Verso* do *Globo*, de 24 de março de 2007.

Igreja, a academia deve agora sua sobrevivência à iniciativa privada, que busca se adequar às expectativas do público e cujo valor é medido em cifras. Acredita-se na disposição do mercado de representar uma espécie de democracia do consumo – denominador comum de toda cultura. Huyssen, no entanto, afirma que esse princípio do “consumo em letras maiúsculas” não apenas afeta a autonomia da arte, que, na verdade era “mais bem protegida pelo estado e seus subsídios que ela é hoje pelo mercado e doadores particulares, como também afeta a própria possibilidade de crítica intelectual” (Huyssen, 2002, p.27). Busca-se, entretanto, uma “autonomia” que, embora não seja uma desarticulação, tampouco é uma determinação.

“O preço da criação”, matéria de Miguel Conde no caderno Prosa & Verso, do *Globo*, de 24 de março de 2007, apresenta declaração de Rodrigo Teixeira sobre a questão do financiamento público, dizendo que sua impressão é a de que os próprios escritores não sabem que a Lei Rouanet admite captação para projetos de literatura, e que os projetos de cinema e teatro se beneficiam por muitas vezes envolverem atores famosos: “mas, na área literária, com um bom projeto, você também encontra empresas interessadas. Hoje, porém, a maioria dos livros feitos com a Lei Rouanet é de arte, não de ficção”, conclui Teixeira.

A matéria fomenta uma ampla discussão a respeito do financiamento público para a atividade literária, confrontando opiniões que divergem entre aqueles que defendem o apoio estatal, afirmando que o poder público precisa tomar medidas para o incentivo à cultura em vez de deixar tudo na mão do mercado, e aqueles que acreditam que esse apoio deveria ser proveniente da iniciativa privada. Os do primeiro time fazem as contas: uma vez que os escritores costumam receber de direitos autorais 10% do valor de capa cobrado nas livrarias, com um preço médio de R\$ 40 e tiragem máxima de três mil exemplares, o livro renderá, se esgotado, R\$12 mil ao seu autor. Como escrever um livro é, em princípio, uma atividade que exige tempo, muitas vezes mais de um ano, viver de direitos autorais acaba sendo um privilégio para pouquíssimos. Daí a necessidade de leis de incentivo à cultura, bolsas para escritores, nos moldes do Programa Petrobras Cultural e o da Fundação Biblioteca Nacional, além de prêmios literários, que, embora imprevisíveis, oferecem um prêmio em dinheiro e ajudam a elevar a vendagem do livro.

Do outro lado, Luiz Ruffato, na mesma matéria “O preço da criação”, defende que o Estado deve cuidar da existência de público para a literatura e que todas as tentativas no Brasil de financiamento público para a produção literária acabaram “tornando-se sinecuras, algo como os amigos dos amigos”. Silviano Santiago, por sua vez, defende que o modelo ideal são as bolsas de fundações privadas, vendo com desconfiança a intromissão do governo na criação artística – tendo ele nascido na Era Vargas e atravessado o período do regime militar instaurado em 1964 – aponta, porém, que o Estado poderia ajudar fomentando o ensino de português para tradutores.

Andreas Huyssen, no ensaio “Literatura e cultura no contexto global”, defende que a atenção deve ser direcionada às maneiras pelas quais práticas e produtos culturais se ligam aos discursos dos seus financiadores, num panorama em que a cultura não se organiza mais de acordo com hábitos e distinções:

Aqui, talvez, a questão de como as grandes exposições, museus e eventos megaculturais são financiados e se o financiamento determina o conteúdo ou não fornece um campo de investigação mais frutífero do que o foco na pureza do erudito versus a contaminação do popular (Huyssen, 2002, p.30)<sup>24</sup>.

O fato é que, devido à polêmica, os idealizadores resolveram arquivar o pedido no ministério da Cultura, sem que se tivesse dado entrada nos documentos, e tirar do próprio bolso o dinheiro para o projeto: 10 mil a título de cessão de direitos de imagem e de adaptação da história para o cinema, além dos custos da viagem e uma diária de 100 Euros, em média, foram pagos pela produtora de Rodrigo Teixeira. Os custos de impressão dos livros aprovados, por sua vez, ficaram a cargo da Companhia das Letras, como é de praxe com a maioria dos livros do seu catálogo.

Se *Amores Expressos* gerou tal repercussão, causando “agitação incomum nas águas paradas da literatura brasileira”<sup>25</sup>, pagando talvez o preço pelo ineditismo de um projeto multimídia desse porte no mercado cultural nacional, aliado ao pecado de se pedir financiamento público para um empreendimento de teor literário, em 2001, uma outra coleção garantiu a captação de recursos de

<sup>24</sup> MARQUES, Reinaldo & VILELA, Lúcia Helena (orgs). *Valores - arte, política, mercado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

<sup>25</sup> Sergio Rodrigues, na coluna TodoProsa, do extinto site NoMínimo, em 20/03/2007.

R\$672 mil, via Lei Rouanet, para financiar viagens com o mesmo objetivo de inspirar autores a escrever romances, sem, entretanto, causar grande reboio. A coleção *Redescobrimdo o Brasil* foi anunciada na matéria “O romance brasileiro na era do marketing”, da jornalista Raquel Cozer, em 23 de outubro de 2011, na *Folha de São Paulo*. O projeto, de curadoria dos escritores Adriana Lisboa e Luiz Ruffato, consiste em ter 14 romances escritos por 14 autores convidados a passar 15 dias em 14 diferentes capitais brasileiras, publicados posteriormente pela Casa da Palavra: “Estamos levando fé que os 14 vão escrever livros dignos disso”, confia Adriana. Chamado pela jornalista Raquel Cozer de filhote modesto do projeto *Amores Expressos*, em *Redescobrimdo o Brasil*, entretanto, a cláusula audiovisual não está inclusa: “Se os livros despertarem o interesse de cineastas, ótimo”, diz Adriana na mesma matéria.

Por iniciativa de produtores, editores ou dos próprios escritores, com financiamento público ou privado, seguindo programas governamentais ou não, os projetos de coleções vêm ganhando proeminência no mercado literário nacional, buscando fisgar o leitor a partir da isca do gênero ou do tema, associado ao fato de contarem com autores consagrados escrevendo sob encomenda, rompendo com o ideal romântico do artista alheio a qualquer imperativo exterior à sua própria arte, e o da arte moderna segundo o qual a obra de valor é aquela que provoca escândalo e é rejeitada pelo público. Abre-se mão da “estética da provocação”, visando alcançar o difícil equilíbrio entre agradar o público, obtendo sucesso comercial, e preservar a complexidade da obra, sua dimensão crítica, trabalhando portanto com uma multiplicidade de códigos, que se entrecruzam no texto, permitindo diferentes níveis de leitura e atendendo as exigências de um público variado, como apontou Vera Follain de Figueiredo no seu *Narrativas migrantes* (Figueiredo, 2010, p.61).

Dentre os vários exemplos podemos destacar a coleção *Literatura ou Morte* (2000), da Companhia das Letras, na qual autores brasileiros identificados com a esfera da cultura erudita escrevem romances policiais tendo como ponto de partida um grande nome da literatura do passado, são eles: *Adeus, Hemingway* (Leonardo Padura Fuentes); *Bilac vê estrelas* (Ruy Castro); *Borges e os orangotangos eternos* (Luis Fernando Veríssimo), *Os leopardos de Kafka* (Moacyr Scliar); *Medo de Sade* (Bernardo Carvalho); *Stevenson sob as palmeiras*

(Alberto Manguel) e *A morte de Rimbaud* (Leandro Konder). A sinopse deste último se inicia assim no site da Companhia:

Leitores de romances policiais não precisam de disciplina intelectual. Costumam se entregar à leitura com uma displicência voraz. Se dificilmente largam um livro pela metade, não é por questão de princípio nem por dever de ofício, mas apenas porque não aguentam não chegar ao fim: em geral, são compulsivos. Possuem um tipo de imaginação que os faz iludir-se alegremente com as armadilhas do enredo. Fingem-se de inocentes, pois sabem que acreditar no que leem é condição para desfrutar de um imenso prazer.<sup>26</sup>

O texto da sinopse segue apresentando as características encontradas no livro de Konder que o identificam ao gênero policial:

Um provável assassinato; uma ilustre coleção de suspeitos; um conjunto variado de motivações para o crime e de oportunidades para cometê-lo; pequenas tramas paralelas que são puro diversionismo; uma série de detalhes aparentemente gratuitos e que no entanto se revelam determinantes para o desenrolar da ação; um detetive paciente, pertinaz e autoconfiante, desses que são capazes de se fazerem de bobos apenas para soltar a língua de um suspeito.

Porém, em determinado ponto do texto, faz-se uma ressalva: este é e não é um romance policial. Apesar das particularidades acima elencadas, as epígrafes, que aparecem capítulo por capítulo, que não costumam constar dos romances policiais, desmentem o gênero. Sobretudo porque extraídas de autores como Marx, Maquiavel, Petronio, Borges, Drummond, Shakespeare, Fernando Pessoa, Rousseau, Malraux, Claudel, Aragon e Rimbaud. O texto da sinopse conclui que Leandro Konder traz ao livro um pouco de erudição exigida pelo seu trabalho intelectual “verdadeiro”. Sem deixar de ressaltar: “Mas sabe muito bem combinar as coisas: dá à sua escrita a leveza de quem pode se fazer de inocente apenas para desfrutar de uma boa história”. Preserva-se o enredo, sem preconceito com aquele leitor que busca divertir-se com a intriga, por outro lado, busca-se algo além da intriga, uma dimensão metalinguística e reflexiva reforçada por inúmeras citações, que permite a um outro tipo de leitor contemplar, de maneira distanciada e também nostálgica, as estratégias narrativas que criam o fascínio na primeira dimensão, aponta Vera Follain de Figueiredo (2010, p. 61). À promessa de contato com o cânone literário, reforçada na capa dos livros, em que o nome dos

---

<sup>26</sup> <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=11176>

autores revisitados se entrelaçam com o dos novos autores, mistura-se o gênero policial, sugerido pela palavra “morte” no título da coleção, gênero este destinado, tradicionalmente, como aponta a sinopse de *A morte de Rimbaud*, a leitores menos iniciados e mais displicentes. Escritores contemporâneos reconhecidos, por iniciativa de um editor, fazem, portanto, uma intermediação que coloca em xeque a dicotomia entre alta e baixa cultura que marcou a estética modernista, embaralhando as hierarquias de gêneros.

Em *Os crimes do texto*, Vera Follain de Figueiredo aponta este como o “maior legado” de Poe para os escritores contemporâneos, do qual Rubem Fonseca seria herdeiro: “a maneira como incorpora padrões estéticos que atendem a expectativa do mercado editorial e, ao mesmo tempo, os transgride” (Figueiredo, 2003, p.55). Vera Follain de Figueiredo faz referência à estratégia de Poe para contornar o apelo de seu editor para que produzisse um “relato de aventuras, ao gosto bem popular” (Ibidem, p.57), que resultou em *Narrativa de Artur Gordon Pym*. Criada a história cheia de peripécias, vividas pelo personagem principal numa viagem marítima, Poe acrescenta ao relato um prefácio, matreiramente atribuído ao próprio Gordon Pym, referindo-se a Poe como alguém a quem autorizara escrever a parte da história que saíra publicada anteriormente como ficção em um periódico, e um posfácio, supostamente de autoria do editor, afirmando que Poe se recusara a escrever as partes finais da obra após a morte de Pym, por não acreditar na veracidade daquelas aventuras. Assim, ele brinca com a questão da autoria do relato e os limites entre realidade e ficção, categorias que os editores se esforçavam tão fortemente em solidificar a fim de situar e confortar o público.

Também a editora Record fez uma aposta no policial com a Coleção Negra, reeditando clássicos do gênero em formato de bolso e identidade visual, publicando nomes como Agatha Christie, James Ellroy, Michael Connolly, Mario Puzo, entre outros, com lançamentos periódicos de novos títulos. A Companhia das Letras relançou *O invasor* (2002), de Marçal Aquino, *Tanto faz* (1981) e *Abacaxi* (1985), de Reinaldo Moraes, em um mesmo exemplar, para inaugurar a coleção Má Companhia, em edição de bolso, que até agora reeditou também os livros *Não há nada lá* (2000), de Joca Reiners Terron, e *Sonetos luxuriosos*, escrito há cerca de quinhentos anos pelo poeta maldito italiano Pietro. Em

matéria, o editor André Conti definiu a coleção: “Livros únicos, malditos, que marcaram época e depois sumiram.”<sup>27</sup>

Coleção também interessante de ser mencionada é a *Devorando Shakespeare*, da Objetiva. Os romances publicados até agora sob este selo são: *Trabalhos de amor perdidos* (Jorge Furtado, 2006); *A décima segunda noite* (Luis Fernando Veríssimo, 2006) e *Sonho de uma noite de verão* (Adriana Falcão, 2007). O primeiro título da coleção faz a estreia do gaúcho Jorge Furtado no romance, mais conhecido por sua atuação como roteirista e diretor de cinema, numa adaptação moderna da peça homônima do bardo inglês. Luis Fernando Verissimo, tradicionalmente um cronista de jornal, além de participar da *Devorando Shakespeare* e de *Literatura ou Morte*, é autor também do volume destinado à “gula” com o romance *O clube dos anjos* (2002), na coleção *Plenos Pecados*, da Objetiva, e já afirmou algumas vezes que sua maior inspiração é o prazo de entrega, associando sua atividade jornalística com a de escritor e aprovando a ideia de escrever sob encomenda. Adriana Falcão, além de romancista, tem destaque sobretudo em sua atuação como roteirista de cinema e TV, tendo colaborado com os longas *A mulher invisível*, *Chega de saudades*, *Se eu fosse você 1 e 2*, entre outros, e durante onze anos com a série de TV *A grande família*.

A metáfora antropofágica na qual os escritores brasileiros devoram o teatro shakespeariano desconstrói um possível respeito hermético associado aos clássicos “universais”, depondo-os do pedestal canônico e os lançando à arena contemporânea em que podem ser, sem grandes culpas, apropriados e reinventados por escritores que se dividem entre diferentes gêneros a fim de contemplar um público não necessariamente culto, possibilitando diversos níveis de apropriação, além de fazer uma ponte entre o teatro e o romance.

Por último, vale mencionar a coletânea de contos e crônicas *21 histórias de amor* (2002) e *Mais 21 histórias de amor* (2002), editada pela Francisco Alves. No primeiro volume, o editor Carlos Leal encomendou de autores renomados uma história de amor, que incluiu nomes como Affonso Romano de Sant’Anna, Ana Miranda, Silviano Santiago, João Silvério Trevisan, Marina Colasanti, Décio

<sup>27</sup> Na matéria “Coleção terá ‘malditos’ de bolso a cada dois meses”, de Daniel Benevides, para a Ilustrada, da *Folha*, em 26/03/2011. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/893967-colecao-tera-malditos-de-bolso-a-cada-dois-meses.shtml>

Pignatari, Miguel Sanches Netto, entre outros. No volume seguinte, foram chamados profissionais de áreas afins para se aventuraram no tema e na ficção, ou seja, “amadores”, como Leonardo Boff, Gustavo Franco, Sonia Racy, Merval Pereira, Roberto DaMatta, entre outros. Em resenha sobre o *Mais 21 histórias de amor* para a *Ilustrada*, da *Folha*, em 17 de agosto de 2002, Miguel Rubens Paiva enaltece a iniciativa e proclama: “Sim, está decretado há tempos: todo cidadão tem direito a escrever um livro, especialmente se o tema é aquele tal de amor.” Para em seguida acrescentar um adendo: “quem tiver coragem de se expor que o faça.”

#### **4.2. O tema**

Roland Barthes abre *Fragmentos de um discurso amoroso* com a seguinte consideração: “o discurso amoroso é hoje em dia *de uma extrema solidão*”. *Fragmentos* seria uma espécie de resposta do autor aos seus contemporâneos, que haviam excluído completamente o discurso amoroso da esfera do pensamento, das suas concepções artísticas, culturais ou científicas, relegando-o a um passado excessivamente sentimental, romanesco, sendo, portanto, ignorado por aqueles que se consideravam modernos. O pensador francês, então, levanta-se em sua defesa, resgatando a linguagem amorosa do ridículo ao qual ela havia sido destinada: “Quando um discurso é dessa maneira levado por sua própria força à deriva do inatural, banido de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de uma *afirmação*.” Assim, nesta obra, organizada em forma de verbetes, Barthes substitui a descrição do discurso amoroso pela sua simulação, devolvendo ao discurso sua pessoa fundamental, que é o eu, “de modo a pôr em cena uma enunciação e não uma análise” (Barthes, 1994, p. 1).

Esse é o ponto de partida de *Amores Expressos*, que resgata para si um tema reputado como “folhetinesco”, “ clichê”, quando impõe a seus autores-viajantes, inspirados por sua experiência em uma cidade estrangeira, voltar com uma história de amor na bagagem, talvez encenando, de maneira radical, o “método dramático” proposto por Barthes, que repousasse na linguagem primeira, sem metalinguagem. Além disso, este se configuraria como um tema “suspenso”, porque, embora falado por milhares de pessoas, o discurso amoroso não é sustentado por ninguém. O “amor”, como “figura”, como o coloca Barthes, no fundo da qual jaz uma frase, não é, porém, nem uma frase completa nem uma

mensagem concluída, mas desconhecida, a qual deve ser buscada com um movimento “coreográfico ou ginástico”, e não retórico.

O tema amoroso repercutiu tanto entre os críticos quanto entre os autores convidados, no tocante ao anacronismo do tema, pelos primeiros, e à forma de lidar com um assunto-armadilha, pelos últimos. João Paulo Cuenca, coordenador editorial do projeto, na matéria “Bonde do barulho”, que saiu na *Folha de São Paulo*, em 24/03/2007, afirmou ver como desafio o que outros veem como lugar-comum. Para ele é sedutora a ideia de histórias de amor que se passam em terras estrangeiras, destoando de acordo com os diferentes estilos literários dos autores e com a possibilidade de formar um panorama das relações contemporâneas. Segundo Cuenca, “nenhum deles vai escrever uma ‘love story’ açucarada. Você consegue ver o Mutarelli fazendo algo assim?”. Esta mesma matéria traz comentário do jornalista Sérgio Rodrigues dizendo que considera que “essa coisa dos amores em cidades do exterior é um pouco jeca”. O escritor Marcelo Mirisola, autor de ataques inflamados à coleção, mirando sobretudo na questão da isenção fiscal, alveja também a temática do projeto: “Como é que, em 2007, um escritor pode aceitar a proposta de escrever uma história de amor em Paris? Isso é dinheiro público financiando clichês”.

Sérgio Sant’Anna, em carta à coluna TodoProsa, do site Nomínimo, em 20/03/2007, além de ironizar o fato de Mirisola parecer ter se esquecido de que lhe pedira uma carta de recomendação para uma bolsa da Secretaria de São Paulo, para ser sustentado, só escrevendo, durante um ano, pedido que atendeu recomendando-o como uma “sumidade de nossas letras”, considerou este o ressentimento de um “bolsista municipal” em relação a outros escritores que vão escrever histórias sobre “lugares lindos e que inspiram amores, como Praga”, para em seguida concordar que Mirisola foi injustiçado não sendo incluído na coleção *Amores Expressos* e sugerindo que ele vá escrever uma história de amor na Transilvânia. Foi, aliás, a questão dos destinos também clichês o que incomodou o escritor Ricardo Lísias, conforme nos relata na matéria “Bonde da confusão”: “Por que ninguém vai para a África negra? Não há amor na Faixa de Gaza? Nem na favela de Cité Soleil, no Haiti?”. A mesma coluna TodoProsa trouxe depoimento da diretora editorial da Companhia das Letras, Emilia Bender, a

respeito da pauta, “vagamente reminescente de primeiro capítulo de novela das oito da Globo”<sup>28</sup>, hesitando: “Dependendo do autor, qualquer pauta vale. Ou não.”

Podemos colher as impressões dos autores que publicaram na coleção a respeito do tema proposto tanto analisando a forma como o abordaram em seus romances como por meio dos produtos paralelos ao livro que fizeram parte do projeto: os blogs e os documentários. Tomaremos como referência aqui principalmente o que os autores disseram quando questionados no documentário que incluiu uma seção introduzida com a palavra “amor” projetada na tela sobre uma imagem de fundo, dando início à reflexão e colocando em destaque o tema-título da coleção.

Daniel Galera narrou *Cordilheira* em primeira pessoa, na pele de uma escritora recém-saída de um relacionamento amoroso e ainda sob impacto do suicídio de uma amiga, que resolve aproveitar o lançamento da tradução argentina de seu romance para passar uma temporada na cidade portenha. No documentário, Galera afirma ser Buenos Aires uma cidade romântica e diz que, num primeiro momento, o tema traz à mente histórias muito batidas, o desafio consistiria justamente em contornar o modelo já gasto, evitar cair na tentação do convencional. Segundo o autor: “Todos nós somos capazes de criar várias definições para o amor, e uma parte de escrever este livro para este projeto é conseguir escolher uma definição de amor para explorar”. Para ele, uma das interpretações do amor flerta com a possibilidade da perda, a ameaça permanente da separação ou a própria morte.

*O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho, contém uma frase impactante, que, não por acaso, abre o booktrailer e estampa a quarta-capa do livro: “As mães têm mais a ver com as guerras do que imaginam”; que continua assim: “É o contrário do que todo mundo pensa. Não pode haver guerra sem mãe. Mais do que ninguém, as mães têm horror a perder”. E é também justamente do sentimento de amor que envolve perda que Bernardo Carvalho nos fala no documentário em São Petersburgo: “Em geral as pessoas tentam viver sem essa consciência porque essa consciência é insuportável”. Carvalho conta que, na situação que pretende criar, o prazer e a perda estão imediatamente ligados, e que, tocado pessoalmente por histórias de “salvamento desinteressado”, queria incluir isso na sua história de

---

<sup>28</sup> Palavras de Sérgio Rodrigues, na coluna TodoProsa.

amor. Por fim, nos diz que o único amor que não se perde com a rotina é o amor do pai e da mãe. Já João Paulo Cuenca confessa sua perplexidade diante da cidade e dos habitantes de Tóquio, afirmando que lá tudo está muito “desconectado da realidade”. Sobre o amor, tem a dizer a respeito da “dificuldade de as pessoas se comunicarem com mais profundidade e portanto de se amarem, como se não houvesse espaço nesse planeta, nesse mundo, para o amor verdadeiro, seja lá o que for este amor”, portanto, talvez, *O único final feliz para uma história de amor é* [seja] *um acidente*, na qual a figura do amor mais bizarra aparece numa boneca inflável, uma love doll. Para o autor, estas bonecas de silicone, absolutamente realistas, que as pessoas mandam projetar de acordo com seu desejo, são quase como uma personagem criada pelo escritor.

Também o amor por uma boneca, uma boneca da personagem Alice de Lewis Carroll, entre outros amores do livro, aparece em uma das narrativas de Sérgio Sant’Anna. O autor se confessa do gênero ciumento e afirma não ter uma definição para o amor, mas recorre a uma frase do Dalton Trevisan para elucidar o que pensa: “De repente chega o amor e muda tudo”. Sérgio nos conta que um de seus lugares prediletos de Praga é a ponte Charles V, de onde gosta de observar as pessoas passando, e acha simpático o amor da juventude bonita e também o amor dos casais velhos que continuam se gostando que encontra por ali. Ele afirma: “Eu observo o amor de todo mundo aí, não só por uma obrigação contratual de entregar uma história de amor”.

Joca Reiners Terron, destinado ao Cairo, maior cidade do mundo árabe e com densidade demográfica, segundo ele, de uma pessoa por 1,5 metro quadrado, expõe de início o mau humor de um misantropo confesso vivendo sob tais condições. A declaração de Terron sobre o amor, para além da história que ele concebeu para *Do fundo do poço se vê a lua*, trama rocambolesca do reencontro de irmãos gêmeos no Cairo, para onde um deles vai, após mudança de sexo, a fim de cumprir seu destino de ser Cleópatra, uma dançarina do ventre paródia de Liz Taylor, traça um paralelo entre a relação amorosa e o ato de leitura de um livro. Relata Terron: “Porque se o encontro nas páginas de um livro é o encontro mais íntimo que pode existir entre os sentimentos de uma pessoa e os de outra, que ele não conhece, o amor é basicamente isso também, é o encontro entre duas intimidades e o casamento entre essas duas intimidades.” Além disso, Terron não

exclui do amor sentimentos afins, como a vingança, a tristeza e o próprio desamor.

Chico Mattoso também aposta neste conceito de amor que, ao fim e ao cabo, a tudo abarca. Ele diz que se viu reticente a princípio com a temática do projeto, mas que, refletindo, concluiu que a imensa maioria das histórias é de amor: “As histórias de ódio e de violência são histórias de amor”. Além disso, constata que o amor não é um sentimento que se vê, vemos as suas manifestações, a forma como alguém ama o outro e se dedica a ele, e enfatiza a necessidade de encontrar uma história verdadeira, com a complexidade que o tema merece.

Por fim, Luiz Ruffato afirma que a busca pelo amor é nossa pulsão de vida e diz que, apesar de ser uma pessoa extremamente antissocial, não consegue viver sem o outro: “Preciso saber que existe alguém no mundo que pensa em mim, porque se ninguém pensar em mim eu não existo”.

Ainda que evoque uma literatura menor, destinada sobretudo às mulheres e de teor folhetinesco, literatura excessivamente romântica, que levou Madame Bovary ao seu trágico destino, literatura cor-de-rosa, de banca, das edições publicadas pela Harlequin, a temática do amor, tal como concebida pelo romantismo e explorada exaustivamente pelos folhetins da cultura de massa, embora insinuada no título da coleção, não se faz presente nas narrativas dos romances. Seus autores escolheram contornar o clichê, abordando o tema de maneira difusa ou então distante de sua concepção tradicional, ao que parece conscientes do perigo que corriam de descambar para a sua faceta convencional e desgastada, porque, ainda que seja válido resgatar o amor do ostracismo ao qual ele havia sido relegado, o tema deveria ressurgir, das cinzas, sob nova roupagem. Pode-se pensar também que o “amor” vem como uma chamada mercadológica, a fim de atrair um público desavisado e distraído, ao mesmo tempo que dá uma piscadinha de olho erudita e irônica ao leitor iniciado, atento, que haverá de reconhecer o nome de autores contemporâneos consagrados e celebrar a iniciativa. Atualiza-se, ainda, o tema do amor com o adjetivo “expresso”, qualidade tão familiar ao nosso tempo.

### **4.3. Os blogs**

Uma das exigências do projeto da coleção *Amores Expressos* consistia em que os autores mantivessem um blog durante sua estada na cidade que lhes fora

designada, no qual relatassem sua experiência estrangeira para o público internauta. Como um projeto multimídia, descentralizador, criava-se uma nova plataforma e ponto de acesso, a partir do qual os possíveis leitores da coleção pudessem acompanhar as aventuras que precediam à escrita dos livros e imaginar o que esperar deles. Logo, os escritores tornaram-se também blogueiros e praticaram o verbo novo blogar, que além de escrever abrange postar fotos e vídeos, de acordo com a maneira que seu autor considerar mais conveniente contar sua história. No blog de cada autor da coleção há um link para o blog dos outros 16 autores, além daquele que leva à página do projeto *Amores Expressos* hospedada no site da Companhia das Letras, formando caminhos de conexão e facilitando e estimulando a atuação em rede.

O blog é uma ferramenta de baixo custo de produção, facilidade de criação e praticidade de inserção de textos, fotos e vídeos, sendo, no entanto, majoritariamente regido pelas palavras, sua mídia primeira, e, portanto, tão popular entre aqueles que gostam de escrever, sobretudo sobre si mesmos, numa atitude de autoexposição e interlocução. O autor posta quase que simultaneamente ao gesto de produção, sabendo que está aberto a comentários e a alterações posteriores.

A crítica literária Heloisa Buarque de Hollanda discorre, no texto de introdução da antologia digital ENTER, site lançado em 2009 que reúne textos, áudios, fotos e vídeos de 37 novos autores, sobre essa forma, relativamente recente, de “prática de escrita” – que, segundo ela, teria se firmado como uma ferramenta de publicação de uso corrente em meados dos anos 1990 – enfatizando a “explosão da palavra”, em todas as suas formas, dicções, gramáticas, sintaxes, “sua expressão visual e formas dramatizadas, trabalhando fronteiras imprecisas, expandindo seu potencial de arte pública”, estimulada pelo ambiente digital. Heloísa fala também da escrita encenada dos blogs, de uma imensa autoironia, fruto da consciência dessa exposição, e da ficcionalização da persona do escritor, ao mesmo tempo autor, narrador e personagem.

O termo “blog” deriva da palavra weblog; web=rede, log=diário de bordo. Um importante diferencial, no entanto, entre a prática do diário e a do blog é que, se o primeiro diz respeito à escrita da intimidade e da concentração, o segundo é o espaço de exposição, troca e interlocução, “atravessado por fluxos de informação e comunicação em alta velocidade”, que intensificam as dinâmicas comunitárias

que caracterizam a experiência em rede, como observou Heloísa Buarque de Hollanda.

*O pacto autobiográfico* reúne ensaios de Phillippe Lejeune dedicados ao tema das escritas do eu, no interesse do pesquisador em legitimar um gênero comumente banido do cânone literário. Sua abordagem do diário, como escrita autobiográfica fragmentária e sigilosa, transborda para as transformações históricas das mudanças de suporte: “do caderno ao computador, da prática secreta à autoexposição na internet, aos blogs” (Lejeune, 2008, p.9). Lejeune afirma que, embora seja difícil definir um perfil do diarista, pois a prática do diário responde a motivações variadas, há certas características comuns, sobretudo o gosto pela escrita e a preocupação com o tempo, uma vez que a maioria dos diaristas recorre à escrita para acompanhar suas vidas.

O pesquisador francês nos fornece uma série de chaves e insights para compreender o diário que nos auxilia na reflexão de sua “prática on-line”, porque, embora existam diferenças importantes entre o diário e o blog, algumas linhas básicas se mantêm. A base do diário é a data, chamada de “entrada” ou “registro”: “uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro.” (Lejeune, p. 260); o diário é uma série de *vestígios*: “Às vezes, o vestígio escrito vem acompanhado de outros vestígios, flores, objetos, sinais diversos arrancados à vida cotidiana e transformados em relíquias” (Ibidem, p. 260) – no caso dos blogs, fotos, vídeos, ilustrações; o diário se inscreve na “duração”, não forçosamente cotidiana nem regular: “o diário é uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas” (Ibidem, p. 260); o diário serve sempre, no mínimo, para construir ou exercer a memória de seu autor: “escrever uma entrada pressupõe fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo eixos, ou seja, dar-lhe uma ‘identidade narrativa’ que tornará minha vida memorável” (Ibidem, p. 263). O diário é ao mesmo tempo um mecanismo para fixar o tempo no passado e um apelo a uma leitura posterior: “transmissão a algum alter-ego perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva” (Ibidem, p. 263). A forma do diário é livre: “Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e de estilo” (Ibidem, p. 261):

Qualquer um se sente autorizado a manejar a língua como quiser, escrever sem medo de cometer erros. Pode-se escolher as regras do jogo. Ter vários cadernos. Misturar os gêneros. Fazer de seu diário, ao mesmo tempo, o observatório da vida e o ponto de encontro de seus escritos. Um diário raramente é corrigido e, no entanto, tem-se a impressão de progredir. O diarista não tem a vaidade de se acreditar escritor, mas encontra em seus escritos a doçura de existir nas palavras e a esperança de deixar um vestígio. (Ibidem, p.265)

Além dessas, Lejeune aponta para outra possibilidade do diário: “método de trabalho”. Tal compreensão se elucidou para o pesquisador francês a partir da análise da iniciativa de Sartre de dar início a um processo de escrita periódica em suas cadernetas a fim de enfrentar uma provação – a convocação que transformou o intelectual em soldado –, prática que acabou se tornando uma oportunidade para se lançar em um trabalho original, “fazendo da observação cotidiana um laboratório para comprovar a validade das ideias que iria expor em *O ser e o nada*” (Ibidem, p.264). Outra reflexão importante que Lejeune nos fornece a respeito do diário é a sua concepção como “corpo simbólico” em oposição ao “corpo real” do diarista, e a inversão da relação que o diarista estabelece com a vida ao se “autoengendrar”.

Sobre os blogs que compõem o corpus da coleção Amores Expressos a primeira particularidade que chama atenção é a diferença entre a geração mais nova e a geração mais antiga de encarar a tarefa proposta. Enquanto para Galera, Cuenca, Mattoso e Terron a obrigação de escrever um blog não parece ter gerado conflito, e eles relataram suas experiências de viagem nesta plataforma sem manifestar nenhum incômodo, Carvalho, Ruffato e Sant’Anna, por sua vez, não viram a atividade com naturalidade e sentiram necessidade de expressá-lo.

Carvalho, no primeiro post, de 06 de setembro de 2007, declara: “O horror confesso que eu tenho dos blogs me pôs numa sinuca de bico (devidamente ironizada pelos amigos mais próximos) quando descobri que durante a minha estada em São Petersburgo também teria que escrever um. Não é que não goste; eu detesto blog.” Bernardo então conta que pensou em uma “saída honrosa”: fazer um blog só de imagens (dia 1, dia 2 etc.), com o título: “Um mês sem falar”, o que se justificaria por estar na Rússia e não falar uma palavra de russo. O título ficou, embora, segundo seu relato, ele tenha começado a falar – e muito – já no primeiro dia, e tenha também seguido postando, cada uma das sete entradas consistindo

numa foto, nunca dele mesmo, com um longo texto, sem reclamações, até 02 de outubro de 2007.

O resultado é um blog bastante interessante de se ler, no qual Carvalho narra alguns episódios inusitados da sua estada em terras russas, frequentemente entremeados com curiosidades históricas e literárias, como a sua ida a uma “bania”, as tradicionais casas de banho russas, no qual inclui uma providencial fotografia do chapéu de feltro usado para não tostar a cabeça. No post “O idiota sou eu”, o autor relata as sucessivas tentativas de golpe que sofreu desde que chegou à Rússia, rejeitando sua fama de paranoico face àquelas experiências concretas, e enfatizando a sensação de desorientação e confusão com a língua e a cultura.

No último post, “Fazendo mímica em russo”, Carvalho conta sobre sua incursão nos “guetos” – “final das linhas do metrô, onde ficam os conjuntos habitacionais construídos pouco antes do fim do comunismo” –, levado por Roman, amigo de uma agente literária ao qual ele fora apresentado. Para o escritor brasileiro com dificuldades para se encontrar na cidade russa, o que fica claro em passagens bastante melancólicas do blog – “Deve haver mesmo coisas geniais acontecendo em São Petersburgo. Pena que eu não as vejo. Tenho a impressão de estar passando ao largo”; e também: “Tenho que voltar para conferir quando estiver aberto. Porque, onde quer que eu vá, tudo está sempre fechado (ou já acabou – quer dizer: está fechado para sempre). Devo estar indo nas horas erradas” –, o cenário que lhe é apresentado traduz a atmosfera com a qual ele se identificava, aquela que ele vinha buscando e que vai portanto permear a história que ele contará no livro, como Carvalho antecipa para o leitor do blog sobre *O filho da mãe*:

E, por incrível que pareça, é entre essa sucessão deprimente de enormes blocos de apartamentos, alguns em estado avançado de decrepitude, margeando uma imensa avenida, um mundo na maior desolação, que pela primeira vez reconheço a vida que eu procurava para o meu romance, a do outsider, que de alguma maneira tem a ver com a minha própria experiência na cidade e é a única que eu consigo entender.

Sérgio Sant’Anna fez sua declaração sobre o blog no documentário passado em Praga. O assunto foi introduzido quando ele disse que a sua praia era

mesmo a narrativa, que havia escrito o livro de poesia *Junk-Box* (Editora Anima, 1984) como uma brincadeira e que no momento estava escrevendo um blog “por acaso”, em virtude do projeto *Amores Expressos*, que se justificava por tratar de “experiências coletivas” de autores ao redor do mundo. Afora esse acaso, afirmou que nunca vai escrever um blog e confessou estar de “saco cheio” da internet: “A mediocridade na internet é um negócio espantoso”.

No seu blog do *Amores Expressos*, com nove posts, é interessante notar como algumas reflexões neles contidas irão se apresentar posteriormente para o leitor de *O livro de Praga – narrativas de amor e arte*. A frase que abre a primeira narrativa do livro fora escrita no segundo post do blog, em 09/09/2007: “Não importa a cidade onde você esteja, Andy Warhol sempre estará lá”, no qual ele narra sua visita ao Museu Kampa, para a exposição *Disaster Relics*, de Warhol, com temática ligada a acidentes de carro, a mortes e afins. Exposição que Antônio Fernandes, mais um personagem-escritor de Sérgio Sant’Anna, seu alter-ego igualmente em viagem a Praga por ocasião da coleção *Amores Expressos*, também frequentou, na narrativa “A pianista”.

Em *Narrativas migrantes*, Vera Follain de Figueiredo, a respeito deste personagem-escritor frequente nos textos de Sant’Anna, observa: “De maneira recorrente, textos das duas últimas décadas têm ficcionalizado o ato de escrever, compondo em perspectiva bastante crítica e desmistificadora a imagem do escritor” (Figueiredo, 2010, p.239). Além do personagem-escritor, temos, nos blogs da coleção, o escritor-personagem, encenando um ato de fala, expandindo o lugar da ficcionalização. O último post do blog, de 03/10/2007, intitulado “Despedida”, segue assim:

Obrigado pelos comentários, pessoal. Quanto ao absinto, não vou negar que gostei, mas já amanhã à noite estou indo para onde não o vendem. Mas faz parte de certos mitos de minha juventude. E os comentários das escultoras me emocionaram nesse momento que deixo tanta coisa vivida nesta cidade que me fascina. Beijos e abraços.

O “comentário das escultoras” ao qual Sant’Anna se refere fora feito no post anterior, “Valsa do adeus”, de 29/09. Na mensagem, uma mulher conta que tem o costume de ler em voz alta para uma amiga escultora enquanto esta trabalha

e que, nos últimos tempos, vinha lendo muitas coisas de Sant'Anna. Ela conta que naquele dia em que postou o comentário a leitura tinha sido tão impactante que chegara em casa determinada a vasculhar por mais textos do autor na Internet e deparara com o blog. Ao fim, ela deseja boa viagem de retorno ao escritor “e, quem sabe, outros contatos?”. A interlocução que se deu entre escritor e leitora faz parte da definição das práticas de escrita em blog, em que a presença virtual de um leitor influencia de forma significativa o ato criador, gerando resposta de Sérgio Sant'Anna em agradecimento a ela e aos demais comentaristas no post seguinte. Além disso, as mensagens dos leitores validam a estratégia do projeto de tornar o blog um ponto extra de acesso para a coleção, possivelmente levando à compra do livro. Também, a conversa está envolta em certa áurea de sensualidade/sexualidade, comumente encontrada nos escritos de Sant'Anna, também no *Livro de Praga*, reforçando essa imagem do autor e o paralelo que se estabelece entre ele e seu texto.

Luiz Ruffato foi o mais radical em sua resistência contra a incumbência de escrever um blog. Após três poucos posts, em 18, 25 e 28 de junho, o autor se despede em “Balanço da 2ª e 3ª semanas”, seu quarto e último post, em 10 de julho. A mensagem é um tanto lacônica e melancólica:

Descubro frustrado que realmente não tenho vocação para blogueiro... não vejo nada de interessante que possa ser comunicado aos outros... Lisboa tem sol, mas não calor ainda... tem luz e cheiro de sardinha nas ruas, encontro com os amigos, converso com eles sobre projetos, mas nada que gostasse de dividir... sinto que em minha vida de viajante nada corre de interessante...

Percebe-se, assim, a dissintonia entre Ruffato e as práticas de escrita da Internet, particularmente dos blogs, em que a regra é o compartilhamento do que quer que seja, relevante ou não, como aponta o comentário da leitora Renata Penzani em resposta à decisão de Ruffato: “Ah, Luiz, não tem que ser tão complicado blogar, ainda que seja, e eu sinto que é :). Bloga também os meus rabiscos e impressões do mundo. Quando puder, dê uma olhada”, em seguida insere o link para o seu próprio blog. O post de despedida de Ruffato, aliás, teve a maior repercussão em número de comentários de todos os posts de todos os blogs do projeto *Amores Expressos*: cinquenta e sete. Muitos como o de Renata, procurando estimular a continuidade da empreitada, ao mesmo tempo querendo,

de alguma forma, mostrar seu trabalho para o escritor renomado, dando, assim, vida aos seus escritos, deixando seu contato, seja um e-mail, seja outro endereço na rede.

Além dos comentários desses leitores-escritores, de comentários elogiosos ou difamatórios, a favor ou contra os livros ou a “pessoa pública” do autor, comentários de pesquisadores que trabalham com a obra de Ruffato e desejam entrevistá-lo, de um bom número de cataguasenses, reverenciando o ilustre conterrâneo, de uma proposta de tradução para o italiano, um convite, ao que consta, do Núcleo de Cultura da Secretaria da Educação do Estado de Tocantins, para a Feira Literária Internacional do Tocantins, há outros que visaram estabelecer contato para fins por vezes inusitados, como, por exemplo, o comentário de Patrícia: “Desculpe o incômodo, mas queria te pedir se possível qualquer informação sobre a família Finetto Ruffato”.

Fica claro então que os internautas veem a caixa de comentários como uma possibilidade de se fazer saber pelo autor, de chegar até ele, rompendo uma barreira que antes separava de maneira irreversível os dois lugares fixos de uma interlocução fisicamente estanque. Não sabemos, no entanto, se Ruffato chegou a responder a algum dos apelos feitos por intermédio desta plataforma; o indício de que não passaram totalmente em branco pelo autor é que, em alguns espaços da página em que se abrem os comentários, aparece a seguinte mensagem: “comentário excluído/ Este comentário foi removido pelo autor”.

Analisemos agora a relação dos outros quatro participantes da coleção com a prática de escrita dos blogs. A primeira observação a fazer é que eles têm mais intimidade com a plataforma, primeiro por pertencerem a uma geração mais nova e principalmente pelo fato de que mantêm ou mantiveram uma página na internet em determinado momento de suas vidas. Cuenca teve seu “Blog de anotações”, hospedado na página do *Globo*, em função da sua atuação como cronista do suplemento *Megazine*, de 2006 a 2010, cujo último post data de 25/05/2010, de onde saiu para ser comentarista de cultura do *Estudio i*, da *Globo News*. Além disso, possui um perfil no twitter, ativo até o momento. Seu blog do projeto *Amores Expressos* é o mais extenso de todos, com trinta posts de variados tamanhos, composições com diversas fotos, vídeos, ao que parece de autoria do próprio autor, e também diversas imagens de love dolls. Aliás, a presença constante destas bonecas de silicone dá indício de que ela constará do romance da

coleção *Amores Expressos*, o que de fato acontece, e ele chega a explicitar essa intenção no post de 15/05, após algumas fotos: “Talvez eu resolva escrever algo sobre elas”; e também: “Tenho a ideia de que, se pudéssemos entrar na cabeça de um dos caras apaixonados e aficionados por essas bonecas, talvez fosse possível entender melhor o que é... O amor.”

Cuenca também aproveitou o blog do projeto *Amores Expressos* para replicar suas matérias da Megazine, “Mirando no sol vermelho” (15/05/2007) e “Aventuras em Akihabara” (29/05/2007), as quais continuou escrevendo de Tóquio e cujo conteúdo girou em torno de sua experiência japonesa. Nota-se também que o autor prolongou seu blog para além de sua estada, sendo o primeiro post, “Shinjuku e Kabukicho”, de 28 de abril de 2007, e o último que ainda dizia respeito à sua viagem à Tóquio, de 1º de julho de 2007, intitulado “Liberdade estranha em ser analfabeto (Jimbocho, Maio - 2007)”, post com diversas fotos de estantes de livrarias repletas de livros com ideogramas japoneses. Depois dessa última data, Cuenca postou ainda três outros: “São Paulo – 15/08/2007”, em 17 de agosto de 2007, uma foto em preto e branco de si mesmo com outros participantes do projeto *Amores Expressos*; e os dois últimos, convites para o coquetel de lançamento e a noite de autógrafos do seu romance *O dia Mastroiani*, no Rio de Janeiro (11/10/2007) e em São Paulo (29/11/2007).

Portanto, ao que parece, Cuenca usou o blog também como “método de trabalho”, a fim de organizar o material colhido e as sensações experimentadas durante seus dias no estrangeiro, com a finalidade de processá-los e transformá-los no objetivo final que o levou a fazer a viagem e a manter o blog – a transformação da sua experiência em literatura –, o que fica mais claro no post “Para os próximos meses”, de 15 de maio:

Na última semana, atualizei pouco esse espaço porque não tive tempo de passar minhas experiências para o computador. Tenho muitas anotações e uns três gigas de fotos e vídeos para “subir” para o blog. Devo continuar atualizando isso aqui ainda por meses, até que o livro fique pronto e eu vá processando minhas lembranças em Tóquio – e transformando algumas delas em literatura.

Galera também tem uma relação consolidada com a internet. Foi colunista fixo do fanzine eletrônico CardosOnline, de 1997 a 2001. Após o encerramento do e-zine, Galera, junto com Daniel Pellizari e Guilherme Pilla, também egressos da

extinta publicação, fundou a editora Livros do Mal. Aí, o autor publicou seu livro de estreia – *Dentes guardados* (2001) –, uma compilação de contos, que podemos achar na internet para baixar gratuitamente em formato ebook (epub e kindle). Seu segundo livro, *Até o dia em que o cão morreu*, foi publicado originalmente em 2003 pela Livros do Mal. Em 2007 chegou às telas sob direção de Beto Brant, com roteiro de Marçal Aquino e Renato Ciasca, e também em 2007 passou a compor o catálogo da Companhia das Letras, depois que o autor estreou na editora com seu terceiro livro, *Mãos de Cavalo* (2006).

Assim, Galera percorre o caminho – desejado – de escritores iniciantes que começam a escrever na internet para, depois de ganharem alguma visibilidade, passarem para o papel e, com sorte, serem publicados por uma grande editora. Faz-se o percurso, então, do “blogueiro-escritor” para o “escritor-blogueiro”, pois ele comumente mantém essa interface ativa, em que a ordem dos fatores altera o status daquele que escreve. Heloísa Buarque de Hollanda, com certo otimismo, denominou tal “fenômeno” como o fim da “era da gaveta”:

O escritor que guardava seu texto sem perspectiva de publicação, e ia à luta em busca de um crítico ou autor de renome que legitimasse seu trabalho e, quem sabe, até o encaminhasse para alguma editora, já vai longe no tempo. O novo autor, agora com a grande janela www à sua disposição, posta seu texto frequentemente ainda em versão preliminar e o disponibiliza para um público amplo e diversificado, incluindo-se aqui, com alguma sorte, o tão sonhado editor.

No blog do *Amores Expressos*, que contém seis posts, o autor também mostra desenvoltura em usar imagens e vídeos, não tão extensamente quanto o fez Cuenca, como suplemento do relato escrito: vídeo e foto não aparecem com a finalidade complementar de ilustrar a narrativa guiada pela palavra, porém para torná-la mais sensível à percepção e para acentuar, por sua própria presença, a relação entre realidade, memória e ficção. Além disso, ao fim do penúltimo post – que na verdade era para ser o último –, intitulado “De volta” (18/05/2007), o autor o se “despede” com o link para um álbum de fotos, que leva a uma página que não está mais disponível. O último post de fato, “A compreensão do universo” (19/11), foi escrito para corrigir um mal-entendido:

É de mister esclarecer: este é o blog que mantive em abril/maio de 2007 em Buenos Aires durante viagem do projeto Amores Expressos, que resultou no meu romance 'Cordilheira' (Companhia das Letras, 2008). Este blog foi encerrado com o término da viagem. Este não é meu blog oficial. Eu não tenho um blog oficial. Não tenho blog de nenhum tipo. Meu último blog pessoal foi o 'Ranchocarne', assassinado por seu criador em 2007. Atualmente, tenho uma página pessoal (Geocities vive, tag blink vive) em: <http://ranchocarne.org> -- Obrigado pela visita, e segue o baile.

A página pessoal de Galera está subdividida em seções: Novidades, entre elas a que ele está escrevendo uma coluna para o jornal *O Globo*, às segundas-feiras; Sobre o autor, com uma breve biografia; Downloads, com os links para baixar *Dentes guardados* e seu ensaio *Virando o jogo, uma reflexão sobre a narrativa dos videogames a partir de análise do jogo Prince of Persia*, publicado originalmente na revista *Serrote*; Livros (*Barba ensopada de sangue*, *Cachalote*, *Cordilheira*, *Mãos de Cavalo*, *Até o dia em que o cão morreu*, *Dentes guardados*) e Traduções. Além disso, há os links para acessar o twitter e o tumblr do Ranchocarne.

Joca Reiners Terron também mantém uma relação de intimidade com a internet. Sorte & azar S/A, seu blog oficial, em wordpress, é extensíssimo em número de postagens, com atualizações constantes, nas quais o autor replica matérias e entrevistas suas, reúne citações e matérias de outros autores e críticos literários, tece comentários sobre livros e o meio literário, numa reunião que deve agradar bastante o leitor interessado no cenário da literatura contemporânea. Na seção “Joca Reiners Terron?”, em que ele faz uma breve introdução sobre si, escreve, com aparente ironia: “Este blog, contraditoriamente, trata de sua total incapacidade de escrever posts e da busca de melhorar seu caráter por meio dessas tentativas vãs. Blogar com frequência pode tornar alguém melhor, é o que acredita. Hum. [...]” Além disso, é colunista do blog da Companhia das Letras, que reúne autores, tradutores e editores e mantém uma conta no twitter. No penúltimo post do blog do *Amores Expressos*, “Ma’is Salaama – A partida” (20/06/2007), Terron agradece os leitores que o acompanharam até ali e convida-os para a “minha casa – onde volto a postar a partir de julho”, com link para o Sorte e Azar S/A.

Terron atualizou todo o seu blog do *Amores Expressos* – sete posts – quando já não estava mais no Cairo, porém em Paris, em “processo de recivilização”, como ele o colocou. No post “Um ninho de ossos”, de 12 de junho, Terron relata uma história que Wael, recepcionista do Odeon Palace Hotel, onde Terron se hospedou junto com sua esposa, lhe contara, que explica o mistério do porquê de os apartamentos do Odeon começarem apenas no sétimo andar: como a carne no Cairo é muito cara e as pessoas não têm muito dinheiro, começaram a criar bichos nas escadas e nos patamares de cada andar dos prédios, o que não era privilégio do Odeon, mas de grande parte dos edifícios degradados do centro do Cairo, que abrigam suas granjas e currais internos.

Essa história emenda com outra que envolve um casal de velhos que vivia no sexto andar do Odeon, a morte da velha por câncer – doença envolta de muita superstição entre os egípcios – e que finaliza com um imenso chacal do deserto deitado sobre o ninho de ossos que semanas antes tinham pertencido ao velho copta. Interessante é que encontramos esta mesma história, com praticamente as mesmas palavras, contada nas páginas 221, 222 e 223 de *Do fundo do poço se vê a lua*, no qual Wael é personagem como recepcionista do Odeon Palace, onde William se hospeda.

O texto de apresentação da entrevista de Terron ao *Correio Braziliense*, de 22 de junho de 2010, por ocasião do lançamento do livro da coleção, evidencia a associação entre a experiência do autor no Cairo e a história do romance. O parágrafo começa: “Muita coisa o autor tirou da realidade, situações vividas e pessoas nas quais esbarrou. Alguns dos nomes espalhados pelo romance são, inclusive, os mesmos citados no blog mantido durante a viagem”. Em seguida, abrem-se aspas para a fala de Terron: “É óbvio, porém, que são meras estilizações do que ocorreu no Cairo. Nem fantasia, nem naturalismo, mas a realidade da ficção, como em Cervantes. Não deveria ser essa a origem de todo romance?”

Chico Mattoso também tem certa atuação na internet. O blog Prefiro Churrasco, no wordpress, reúne suas crônicas publicadas na *Folha de São Paulo*, no blog do Instituto Moreira Salles e no blog da Companhia das Letras, nos quais não é colunista fixo. No último post de Prefiro Churrasco, “Correspondência”, datado de 12 de junho de 2012, Mattoso coloca o link para outro trabalho seu: “A convite do Blog do IMS, me correspondi publicamente por 4 meses com o João Paulo Cuenca. Minha primeira carta é [esta](#). A última, esta [aqui](#).”

Seu blog do *Amores Expressos* contém sete posts, sendo um deles apenas de fotos que retratam cenas prosaicas da vida em Havana: a fachada bastante deteriorada de um prédio, duas meninas caminhando de mãos dadas na rua, os famosos carros que desfilam como antiguidade pelas ruas de Havana, o entardecer no Malecón. O último post do blog, “Lacuna”, de 09/10/2007, foi escrito dois meses após o retorno do autor ao Brasil, como um ritual de encerramento: “Dois meses depois da volta, achei que era hora de postar alguma coisa por aqui, quem sabe até para dar um fim decente a este blog moribundo”. Nele, Chico Mattoso relata também a tarefa não tão simples ou calculada de transformar em história sua temporada havanesa, mas confessa que, após muito penar, um esboço de romance começa a nascer. Por fim, ele convida os leitores do blog a comparecerem ao lançamento do seu primeiro romance *Longe de Ramiro*, da Editora 34.

Essa cerimônia de encerramento que encontramos no blog de Chico Mattoso e em outros ligados ao projeto evidencia a diferença em relação ao que Phillipe Lejeune definiu como diário “generalista”, escritos para acompanhar a vida o maior tempo possível, vivido como “escrita sem fim” – finalidade ou encerramento. O diário generalista, embora tenha um começo quase sempre destacado, prevê uma interrupção não planejada, por motivos de abandono, cansaço, destruição ou, em último caso, morte, ainda que seja raro pessoas que permaneçam fiéis até a morte a um mesmo e único diário.

A maioria dos blogs termina da mesma maneira, abandonados por seus autores, que simplesmente deixam de publicar, seja por falta de inspiração, falta de visitantes, e frequentemente para migrar para outra plataforma. Em oposição, Lejeune destaca os “diários com fim programado”, que seriam aqueles de férias, de viagem; diários de trabalho ou de pesquisa; diário de retiro espiritual, gravidez: “A limitação desses cadernos é ao mesmo tempo cronológica e temática: são diários parciais, dedicados a um período e centrados em uma zona de experiência particular: o eu ultrapassa o campo do diário e sobreviverá ao seu final”. (Lejeune, 2008, p. 271). É sem dúvida nesse segundo caso que se localizam os diários do projeto *Amores Expressos*, e todos eles cumpriram algum ritual de encerramento, seja se despedindo de seus leitores, agradecendo os comentários, confessando sua inabilidade em blogar, fazendo um convite para o lançamento de um livro ou, quando é o caso, sugerindo um novo e mais permanente ponto de contato, através da página pessoal do autor.

Nesse ponto caberia colocar em diálogo os dois autores com que trabalhamos para fundamentar nossa reflexão a respeito dos blogs do *Amores Expressos*: Phillipe Lejeune e Heloisa Buarque de Hollanda. Lejeune, ao longo de sua trajetória como pesquisador, procurou defender o gênero – a autobiografia – contra seus desafetos no meio acadêmico e literário – “os guardiões da alta cultura, da ‘verdadeira literatura’” (Ibidem, p.7) – pela valorização do discurso autobiográfico e sua inclusão no campo da literatura. Ele partiu do estudo de textos autobiográficos de autores consagrados, na tradição das *Confissões*, para se “democratizar”, segundo seu próprio termo, na extensão de seu corpus: “o relatos do homem comum, as edições de autor e as ‘autobiografias dos que não escrevem’” (Ibidem, p.9), ampliando seu interesse da autobiografia como discurso literário para seu desdobramento como fato cultural.

Heloisa Buarque de Hollanda, por sua vez, visando entrar em “outra lógica de percepção, experimentar novas relações com a palavra, com a comunidade de autores” do universo digital, propõe que se mantenha a distinção entre “literatura”, a produção conhecida por seu padrão canônico, com seus critérios de valor, qualidade, permanência e fundada na legitimidade da função autor – que também circula livremente na rede e beneficia-se dela – e “práticas literárias”. Estas seriam as formas de expressão verbal escrita que hoje se expandem na web e fora dela, com inédita facilidade, “caracterizadas pela passagem de um gênero a outro, de uma textualidade a uma dicção de intensa visualidade ou sonoridade, e pela cada vez mais extensa experimentação no terreno fértil da convergência de mídias”, que marcaria as criações em base digital.

A distinção entre literatura e práticas literárias, proposta por Heloisa Buarque de Hollanda, pode ser lida como um esforço para recuperar a abalada separação entre o campo da arte e os demais campos da produção cultural, diante da diluição de fronteiras promovida pela expansão das tecnologias da comunicação e pela ação do mercado como grande mediador na esfera da cultura. Diluição de fronteiras que constitui o ponto de partida do projeto *Amores Expressos*, pondo em xeque, inclusive, o ideal da autonomia da arte, tributário da dissociação entre arte e lógica comercial: a ênfase conferida, nas discussões sobre o projeto, às questões financeiras, ao seu orçamento, deixa entrever que, nas lutas internas ao campo literário, o dinheiro não desempenha mais o papel de grande culpado da corrupção da arte que se quer pura. Foi-se o tempo heroico em que

Flaubert afirmava que “uma obra de arte digna desse nome e feita com consciência é inapreciável, não tem valor comercial, não pode ser paga”<sup>29</sup>.

#### 4.4.

#### O audiovisual

O projeto *Amores Expressos* previu um amplo material audiovisual para compor o projeto. Em primeiro lugar, os autores cederam os direitos de seus livros para serem adaptados para as telas, pelo que receberam 10 mil reais, pagos pela RT Features, valor que também incluía a cessão de direito de imagem dos autores. Rodrigo Teixeira, no entanto, disse que a intenção nunca foi adaptar todos os romances – “Querida pautar para ver o que resultava disso”<sup>30</sup> – e que se três dos livros virarem filme, o projeto “já se paga”. A afirmação de Teixeira evidencia como o cinema, mídia de massa, mobiliza mais público e mais dinheiro do que o mercado de livros, embora, no Brasil, o mercado editorial tenha se consolidado há mais tempo e mais firmemente como indústria, empreendimento privado e lucrativo, enquanto o mercado audiovisual brasileiro continua em ampla medida dependente do apoio do Estado, ocupando poucas salas e atraindo um público reduzido. Entretanto, a maior parte das grandes editoras conta sobretudo com títulos internacionais para sustentá-las como negócio, títulos estes que fazem primeiramente sucesso lá fora ou que são comprados como apostas e cujos direitos são disputados em leilões ou em feiras literárias, em negociações entre editores e agentes literários.

Por outro lado, a proporção dos autores nacionais nos catálogos é bastante reduzida, com baixas tiragens e pouco esforço de distribuição e divulgação, fazendo com que o autor se inscreva por conta própria em editais e bolsas de incentivo, para posteriormente entrar em acordo com uma editora que aceitará publicá-lo, além das edições pagas pelo próprio autor. Joca Reiners Terron, por exemplo, lançou em 2012 o *Guia de ruas sem saída*, que mistura a linguagem literária à dos quadrinhos, estes de autoria do ilustrador André Ducci, pelo selo editorial Edith, contemplado em 2007 com a bolsa Petrobras de fomento à Criação

<sup>29</sup> G. Flaubert, carta ao Conde René de Maricourt, 4/1/1867. Citado por Bourdieu, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1996, p.101.

<sup>30</sup> *O romance brasileiro na era do marketing*, Ilustrada, Folha de São Paulo, em 23/10/2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/994149-o-romance-brasileiro-na-era-do-marketing.shtml>

Literária. Além disso, as editoras contam também com vendas para programas governamentais, como o Programa Nacional de Biblioteca da Escola (PNBE)<sup>31</sup>, do ministério da Educação, nos quais inscrevem parte do acervo e esperam ser contempladas com uma compra bastante elevada de livros. Assistimos, no entanto, frequentemente ao audiovisual elevar um livro à categoria de best-seller, motivar a reedição de um livro adaptado para as telas, em geral com uma capa nova, semelhante ao pôster do filme, e, mais recentemente, ao lançamento de livros cuja origem é o filme, processo inverso do tradicional: roteiros cinematográficos, diários de filmagem e volumes “híbridos”.

A aproximação entre literatura e cinema em sua origem consistia quase sempre num percurso do livro para as telas, em que se adaptavam tanto grandes clássicos como obras “mediócras”, as quais, conforme Hitchcock, eram as únicas que podiam gerar um grande filme, agora, entretanto, perde-se o ponto de referência, a partir do qual se estabelecia a ordem da cadeia de produtos, por vezes antecipando processos, por vezes tornando-os simultâneos, como no exemplo clássico do livro *O invasor*, de Marçal Aquino, como destaca Vera Follain de Figueiredo:

Ao tomar conhecimento do enredo de *O invasor*, romance que estava sendo escrito por Marçal Aquino, Beto Brant ficou interessado em filmá-lo. Marçal Aquino, então, interrompeu a escrita do romance para escrever o roteiro do filme. Ao terminar o roteiro, não teve mais vontade de retomar o romance. Estimulado por Beto Brant, que lhe prometeu ceder um caderno de fotos inéditas do filme para compor a publicação, decidiu finalizar o livro. Como as fotos foram publicadas pela imprensa, devido ao sucesso do filme, o editor Luiz Fernando Emediato, para compensar, resolveu publicar, junto com o romance, também o roteiro. O livro, numa edição de luxo, traz, então, a capa com a imagem de Marco Ricca – ator que interpreta o personagem Ivan no cinema –, o texto do romance, o roteiro do e fotografias do filme. Na página com a ficha técnica do filme, curiosamente, lê-se: baseado no romance *O invasor*, de Marçal Aquino. (Figueiredo, 2010, p. 31)

No projeto *Amores Expressos*, embora o ponto de referência dos filmes previstos fossem os romances anteriormente escritos, estes, no entanto, já partiam desta possibilidade de deslizamento, que constava do pacote de encomenda aos

---

<sup>31</sup> O PNBE de 2013, de acordo com informação divulgada no site, irá distribuir cerca de 6,7 milhões de obras literárias a mais de 50 mil escolas do ensino fundamental e 18,8 mil do ensino médio em todo o país. Serão investidos, aproximadamente, R\$ 66 milhões na compra dos livros.

autores. O romance, por sua vez, teria como referência a experiência na cidade designada, o tema proposto e a possibilidade de ser transposto para as telas. Pontos de referência, afinal, multiplicados, remetendo um ao outro como hiperlinks. Observa-se, portanto, menos uma linearidade dos processos, separados em etapas subsequentes, produzidos por setores distintos, e mais uma simultaneidade na concepção de um produto de natureza descentralizada, que já nasce com o intuito de se expandir para outras esferas do mercado de bens culturais e do entretenimento.

Não vamos aqui analisar se esta consciência do deslizamento para outro meio produziu alterações na fatura dos textos dos romances do Amores Expressos, embora um olhar superficial nesse sentido nos faça pensar numa resposta negativa a esta questão. A influência não parece maior do que a que o cinema e a proliferação de narrativas audiovisuais já exercem sobre os modos contemporâneos de se contar uma história. *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* parece ser o romance mais predominantemente marcado não pela linguagem do cinema, mas pela dos videogames, das HQs e desenhos animados japoneses. O cenário de uma Tóquio surreal, o monstro Gioday ampliador de monstros, a boneca de inteligência artificial Yoshiko remetem a uma cultura pop japonesa que marcou uma geração que cresceu na década de 1980. Joca Terron tocou nesse ponto na entrevista que deu para o jornal literário *Rascunho*, na edição de julho de 2010, ao reclamar da escassez de críticos com visão panorâmica do que está sendo produzido atualmente na literatura brasileira:

Alguém que possua perspectiva histórica, mas também a compreensão de que boa parte do que é produzido agora dialoga com a produção igualmente contemporânea de outras línguas e tradições, até mesmo com outras linguagens, e que sem conhecer a fundo e compreender essas relações, nenhuma elucidação será possível. Não conhece videogame e histórias em quadrinhos? Então não escreva sobre literatura contemporânea.

A iniciativa de compra dos direitos das obras dos autores partiu da produtora RT Features, idealizadora do projeto, especializada na aquisição de “direitos de obras literárias, HQs e livros de não ficção”. A esses itens, no entanto, Teixeira já adicionou pelo menos um: letras de música. As de Chico Buarque, todas exceto “Pai de Francisco”, uma vez que na época da negociação Chico

estava escrevendo *Leite derramado*, inspirado nela, e não quis abrir mão. A aquisição deu origem ao projeto multimídia Chico Paratodos, que já rendeu a minissérie da Globo “Amor em 4 atos” (2011) e o filme *O abismo prateado* (2011), do diretor Karim Aïnouz, inspirado em “Olhos nos Olhos”. Também, o livro *Essa história está diferente: dez contos para canções de Chico Buarque* (2010), publicado pela Companhia das Letras, que reuniu autores nacionais e internacionais para escreverem inspirados em uma canção de Chico. O livro teve organização de Ronaldo Bressane e os autores: Alan Pauls, André Sant’Anna, Cadão Volpato, Carola Saavedra, João Gilberto Noll, Luis Fernando Verissimo, Mario Bellatin, Mia Couto, Rodrigo Fresán e Xico Sá.

Mais recentemente, outro “trovador” foi adicionado ao catálogo de Teixeira: Bob Dylan. A matéria “Rodrigo Teixeira – O infiltrado em Hollywood”, de 27/04/ 2012, no Portal IG, noticiou a compra pela RT Features dos direitos autorais de “Blood in the track”, disco clássico de 1975, para uma futura adaptação no cinema, aquisição repercutida internacionalmente pelo mercado audiovisual, em que a compra de canções para ganharem as telas não é comum. Em 2012, uma polêmica envolveu o Nobel de Literatura devido a indicação de Bob Dylan, feita anualmente, ter ficado em segundo lugar para ganhar o prêmio na bolsa de apostas inglesa Ladbrokes. A polêmica girava em torno da legitimidade da candidatura de um compositor e do direito de ser comparado a gigantes das letras como Samuel Beckett ou Albert Camus. Situação semelhante ocorreu no Brasil quando o cineasta Nelson Pereira dos Santos ocupou a cadeira de número 7 da Academia Brasileira de Letras, cujo patrono é Castro Alves.

Para além da questão do mérito, a discussão nos dois casos girou também em torno da possibilidade de música e cinema serem considerados literatura. Em seu blog do Amores Expressos, João Paulo Cuenca, anterior a esta polêmica, no post de 03/05/2007, relatando uma conversa na mesa de um bar em Tóquio, fala sobre música brasileira e sobre como “Bob Dylan merece ganhar o prêmio Nobel de literatura mais do que qualquer um dos laureados nas últimas décadas”. Em relação ao projeto Amores Expressos, convém lembrar também que o anúncio de que os romances ganhariam as telas deve ter agradado os entusiastas da “sétima arte” e pode ter tido efeito sobre aqueles que gostam de “ler o livro antes de ver o filme”.

Além da promessa de chegar às telonas, até agora não cumprida, o projeto Amores Expressos se desdobrou em mais dois produtos audiovisuais: o booktrailer e o documentário com os autores. Uma equipe da Academia de Filmes acompanhou os escritores durante três dias e produziu vídeos dirigidos por Tadeu Jungle, que viajou dez cidades, e Estela Renner, que percorreu outras seis. Sidney, destino de Paulo Scott, ficou de fora. Cada capítulo tem em média 22 minutos e todos foram exibidos pela TV Cultura, de maio até agosto de 2011, e estão disponíveis no youtube. “16 escritores, 16 cidades, 16 livros, 16 amores” é a chamada da promoção da série, cujos episódios foram divididos em três “seções”: “A cidade”; “O processo”; “O amor”, as palavras projetadas na tela na abertura de cada assunto.

Além dessas palavras, seguem-se, regularmente, legendas de conteúdo informativo no rodapé da tela: número de habitantes da cidade; data de fundação; livros que o autor escreveu; prêmios que ele recebeu. Os vídeos seguem em caráter informal, com o autor percorrendo as ruas da cidade, sentado em um banco, na mesa de um café, um bar, no apartamento que alugou para a temporada, em determinado cenário com o qual o autor se identificou e que, com grandes chances, entrará no romance: a ponte Charles V, em Praga; os “guetos” de São Petersburgo, o bairro portenho de Almagro. Galera, entretanto, afirmando no documentário a semelhança entre Buenos Aires e Porto Alegre, sua cidade natal, disse que a história que tinha em mente poderia se passar em qualquer outra cidade, que o lugar não era determinante.

A inspiração maior da experiência de viagem viria do deslocamento/descolamento e das sensações que, embora possam passar despercebidas, ficam guardadas em algum lugar, como Galera o colocou: “São coisas pequenas; bate um vento, uma árvore soltando uma folha; esse tipo de registro fugaz vai voltar em algum momento”, declaração repercutida pelos outros autores sobre a importância das lembranças sensoriais, registradas em algum lugar do corpo, ao escrever.

Maior ou menor, dependendo do caso, a sensação de estrangeirismo é enfatizada pelo documentário que acompanha os autores nas cidades-inspiração designadas pelo projeto, nos cenários escolhidos destas cidades, tomando o depoimento deles, em língua diferente daquela que falam por ali, sobre a experiência “do fora”, apontando algum estranhamento. A filmagem é

frequentemente interrompida, interrupções incluídas na versão final, por habitantes da cidade que querem saber o que se passa, o motivo das câmeras, quem é aquela personalidade que está sendo filmada, provavelmente um ator, uma celebridade.

E é justamente sobre este autor diante das câmeras e sobre o olhar daquele que para a fim de observar a cena em andamento que queremos nos deter agora. A operação nos leva a refletir a respeito de certa tendência contemporânea que visa desvelar os bastidores do espetáculo. Tal tendência para uma “estética do making of”, de acordo com Vera Follain de Figueiredo, caracteriza-se pela compulsão por ver o que está por trás das cenas: “Daí resultaram a valorização do inacabado e a recorrência da metalinguagem voltada para expor os mecanismos, de diferentes naturezas, que estariam ocultos”<sup>32</sup> (Figueiredo, 2011, p. 196).

Tradicionalmente o termo “making of” estava associado aos extras de um DVD, com entrevistas dos atores, diretores, produtores, cenas cortadas, atendendo à ampla curiosidade do público por um campo fortemente baseado no culto à celebridade. Agora, os holofotes voltam-se também sobre o autor, sua imagem; além disso, cruzam-se as linguagens, e o audiovisual pode nos revelar o que está por detrás do texto. O espectador dos documentários do projeto *Amores Expressos* tem acesso aos bastidores da viagem de inspiração prevista pelo projeto e também às ideias dos autores sobre os temas colocados em pauta nas entrevistas – a cidade, o processo, o amor –, conduzidas pelas perguntas em off do diretor. O autor, diante das câmeras, em cena, é um autor personagem, cuja performance visa uma aproximação com o leitor, que tenderia a confundir o personagem do documentário com o autor empírico. Porque não se trata de ficcionalizar a figura do escritor para desmistificá-la, o movimento é, porém, o contrário: o de “realizar” a figura do autor para mitificá-la, como se costuma fazer com as celebridades midiáticas.

Nada tenho de meu<sup>33</sup>, série de vinte episódios de aproximadamente dez minutos que foi ao ar pelo Canal Brasil, em março de 2013, definida como “diário de viagem e ficção” e também “caderno de identidades”, além de “poesia audiovisual”, é exemplar para pensarmos sobre isso. Nela estrelam o cineasta

<sup>32</sup> No ensaio: “Teatro de sombras: a crítica das imagens técnicas e a nostalgia do mundo verdadeiro” - 2011 | nº35 | significação

<sup>33</sup> Frase de uma carta do poeta Camillo Pessanha, que saiu de Portugal rumo a Macau em virtude de uma paixão.

português Miguel Gonçalves Mendes, diretor de *José e Pilar* (2010), realizador do projeto, e os escritores João Paulo Cuenca e Tatiana Salem Levy. Os três se encontraram no 1º Festival Literário de Macau – Rota das Letras e dali seguiram viagem ao Extremo Oriente: Hong Kong, Vietnã, Camboja e Tailândia, para uma troca de experiências com artistas e pensadores. A ideia era fazer um caderno de viagem ao estilo daqueles do século XIX, só que substituindo a caneta-tinteiro e o papel por uma câmara “Canon 5D com uma lente 24-77 mm”<sup>34</sup>.

O caráter documental do diário, entretanto, transfigura-se dando lugar a uma narrativa ficcional, a exemplo do que ocorre com a maioria dos *reality-shows*: sensação enfatizada pela pitada de ficção científica com o anúncio da aproximação eminente do asteroide Portugal em direção à Terra. A proliferação de documentários, *reality-shows*, autoficções também apontam na mesma direção: a tentativa de ancoragem em um cenário de vertigem e falta de referência. O resultado é algo como um documentário ficção, ou uma “ficção verídica”, em que cineasta e autores encarnam “a si mesmos”, em uma narrativa pessoal, embora a questão identitária seja de cara posta em questão ao se reunir um português e dois brasileiros que partem de Macau, antiga colônia portuguesa, como personagens fragmentados, e a expressão “a si mesmo” perde toda a essencialidade de uma verdade universal outrora legitimada.

No primeiro episódio, uma voz em off, falando em língua oriental, com legendas em português, comenta os destinos dos respectivos personagens em cena: “Miguel Gonçalves Mendes nunca irá encontrar a paz que ambiciona/ Ele desconfia de tudo e de todos/ Desconfia de si mesmo”; “Tatiana vai para Macau com a expectativa/ De que o Extremo Oriente seja a sua salvação/ Como se lá pudesse recomeçar tudo”; “João Paulo Cuenca tem um plano/ Só eu sei esse plano/ Na hora certa, vocês vão saber”.

Há passagens também em que Cuenca e Levy recitam trechos que parecem pertencer a seus diários de viagem, diários de escritores. Na cena final do primeiro episódio, dos três no banco de trás de um táxi, ecoa uma voz em off feminina, em português de Portugal: “O adivinho disse que não é uma questão de planeares ir-te embora/ Vais ter que ir embora/ Não seres tão exigente/ Abrires-te um pouco para as possibilidades à tua volta/ Ele disse que vais pelo caminho certo/ Que vocês os

<sup>34</sup> Na matéria “Nada Tenho de Meu, um caderno de viagem”, da revista *Macau*, em 29/03/2012.

três juntos/ Podem levar a cabo/ Sem nenhum problema, o filme”. Fotos em preto e branco de Miguel, João Paulo e Tatiana quando crianças, adolescentes, sozinhos ou acompanhados, como um álbum de memórias, fecham os episódios.

Vemos, em *Nada Tenho de Meu*, sugestivo título para uma série que põe em questão as identidades fixas, essa figura do autor personagem em uma narrativa audiovisual, na qual ele empresta seu próprio corpo e uma identidade ficcional e fragmentada para promover uma experiência literária, borrando os limites entre personagem, obra e autor, ficção e realidade. O fato de nos episódios aparecerem constantemente cenas do noticiário macaense, falando sobre o festival literário e a presença do cineasta português e dos escritores brasileiros como convidados, enfatiza essa relação da narrativa ficcional presente mesmo no discurso jornalístico, aquele que supúnhamos de certa forma mais “documental”, mais colado à “realidade” e destituído do caráter ideológico da narração.

Evoquemos aqui, mudando um pouco o ritmo do nosso texto, uma imagem: a fita de Moebius:

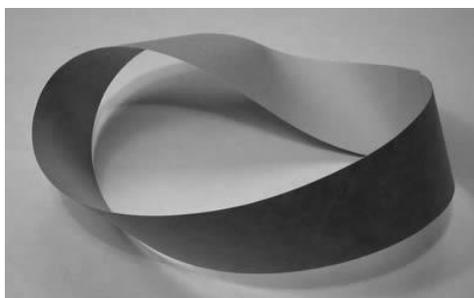


Figura 1. Fita de Moebius

Deixando de lado as implicações que diversos campos do saber já lhe atribuíram conforme seus interesses, pensemos livremente a respeito da imagem, sem nos basear em nenhuma interpretação prévia específica. Correndo os olhos ou os dedos sobre a fita, percebemos que a relação dentro/fora lhe está ausente, que agora estes dois conceitos colocados tradicionalmente em lados opostos, como antônimos, compartilham, de fato, o mesmo lado, e as próprias noções de dentro/fora parecem não caber mais nesta forma geométrica. A imagem nos

convém para pensarmos a respeito de um “fenômeno” que tem sido destacado no cenário contemporâneo: a “ficcionalização” do “real” e a “realização” da “ficção”, ou, de forma mais radical, a dissolução desses dois conceitos.

No prefácio de *Aquí, América Latina. Una especulación*, a crítica literária argentina Josefina Ludmer aponta a necessidade de novas palavras e novas noções para se entender o mundo contemporâneo, este que não se enquadraria mais nas formas segundo as quais se organizavam as realidades, que se “definían identidades y fundaban políticas y guerras” (Ludmer, p. 9). Para tanto, apresenta um termo que servirá às suas reflexões: “especulación”. Ela destaca dois sentidos para a palavra: como adjetivo – duplo, espelho, simetria e reflexo; e como verbo – pensar e criar hipóteses:

La especulación inventa un mundo diferente del conocido: un universo sin afueras, real virtual (la virtualidade es el elemento tecnológico) de imágenes y palabras, discursos y narraciones, que fluye en un movimiento perpétuo y efímero. Y en ese movimiento traza formas. (Ludmer, 2001, p.11)

“Universo sin afueras” ou, para dizer o mesmo, sem lado de dentro: “En la especulación nada queda solo adentro: el secreto, la intimidad y la memoria se hacen públicas” (Ludmer, 2001, p. 11), portanto uma “realidadficción”, apenas um dos termos justapostos que Ludmer criou neste ensaio, que pode nos remeter a uma imagem banal: “dois lados da mesma moeda”; outros são: “tiempoaquí”, “intimopúblico”, “abstractoconcreto”. A literatura como um dos fios da “imaginación pública” e, portanto, compartilhando do mesmo regime de realidade: a “realidadficción”. Literatura como fábrica de realidade, na linha borgeana. Ludmer propõe: “Usar la literatura como lente, máquina, pantalla, mazo de tarot, vehiculo y estaciones para poder ver algo de la fábrica de realidad”, o que implicaria ler sem autores nem obras, uma literatura “expropriadora”. A entrevista de Josefina à *Ñ*, revista de cultura do Clarín, de 14/08/2010, nos ajuda a elucidar o que está em jogo: “La ficción ahora invade todo, por eso ‘leo’ de todo: desde las series de TV al cine; incluso el periodismo, que trata casos que son más ficcionales que la propia ficción. Al mismo tiempo, esas ficciones son la realidad. Yo leo la literatura como realidad.”

Lembre-mo-nos da traquinagem de Poe em *Narrativas de Artur Gordon Pym*, colocando a si mesmo no interior do universo ficcional, transformando a si mesmo em personagem, elevando o personagem à categoria de autor, o próprio autor que assina o texto. Cria-se, portanto, uma imagem especular, dupla, porém ficcional, que se sobredetermina à realidade, tornando a ficção soberana. Além disso, coloca-se em questão a noção de autoria, tema relacionado a outro: da fábula da “letra órfã”, que envolve a circulação das narrativas escritas separadas da voz que a enuncia.

Por fim, temos os booktrailers da coleção Amores Expressos, inserido na proposta de projeto transmidiático. Recorre-se mais uma vez ao audiovisual, mais especificamente a uma ferramenta associada à indústria cinematográfica, para atrair o público para o livro, em vídeos curtos que são exibidos nas salas de cinema, encontrados em blogs de literatura, no site das editoras e no youtube. Na maioria dos booktrailers da Amores Expressos, temos o autor contando a “sinopse” do livro e, em seguida, lendo algum trecho do livro. A letra morta que rolava de um lado para o outro sem um pai para lhe dar voz no mundo da proliferação das mídias tem a figura do autor, presencial ou virtualmente, para acompanhá-la.

#### 4.5.

##### O autor

Com tantas transformações por que passou o nosso mundo, não é de admirar que Kafka, segundo as palavras de Martina, transformou-se em marketing e objetos de consumo altamente vendáveis em Praga. Franz Kafka, inevitavelmente, chegou às camisetas, como toda celebridade presente ou passada. O que pensaria disso o escritor, com todas as suas culpas e complexos? (A praga de K, Blog do Amores Expressos, 15 de setembro de 2007).

Sérgio Sant’Anna

O tema do autor é constante na literatura de Sérgio Sant’Anna, nos diversos livros que ficcionalizam o ato de escrever. Acima, temos o trecho de um post no blog do projeto *Amores Expressos*, em que ele reflete sobre a “inevitável” apropriação de Kafka pelo mercado, denominador comum de toda cultura, sua celebração como estampa de camisa. No documentário, Sant’Anna conta que estivera em Praga pela última vez em 1968, para onde viajara com mulher e filho a fim de visitar um país comunista. Agora, em viagem a trabalho, observa o

número elevado de turistas nas ruas, os quiosques que vendem Kafka embalado para consumo. Tais reflexões ganham corpo com a exposição, no Museu Kampa, de Andy Warhol, arauto genial “desse mundo das camisetas e celebridades”, segundo as palavras de Sant’Anna no blog. Warhol e Kafka estarão no *Livro de Praga*, nas aventuras de Antônio Fernandes, personagem-escritor na cidade também por ocasião do projeto *Amores Expressos*.

A combinação desses dois mundos sugere uma nova configuração, não mais aquela do gênio criador desinteressado, recolhido da sociedade para se dedicar integralmente à atividade literária, mas uma outra na qual a ideologia do escritor original não se opõe necessariamente às práticas comerciais, do autor midiático que transita espacial e virtualmente a fim de alcançar seu público leitor e cujas palavras de ordem são: aparecer, compartilhar, interagir, performatizar, contabilizar. Configuração prevista por Warhol, “o maior publicitário do mundo”<sup>35</sup>, e evocada por Sérgio Sá em *A reinvenção do escritor*: “Beba Coca-cola. Compre batom. Só assim você pode ser feliz. Aqui, entre prós, contras e dúvidas nada publicitários, especula-se sobre um imperativo imaginário e quase utópico: leia Literatura. (Sá, 2010, p. 15)”

Antônio Fernandes, esse novo personagem-escritor de Sant’Anna, também se vê bastante mudado no tocante ao relacionamento com o editor, instância mediadora entre o artista e o mercado, frequentemente tomado como mercenário do mundo da arte. No conto “O duelo”, de *A senhorita Simpson* (1989), Sant’Anna nos apresenta uma realidade em que a obra de arte se encontra em confronto direto com o mercado, na qual escritor e editor se “digladiam na arena dominada pelo *best-seller*” (Sá, 2010, p.23), representante maior da lógica preponderante: a do mercado. “Também vou ser franco com você, seu filho da puta. Qual o parâmetro para a avaliação do meu livro? As merdas que o público anda comprando ou as merdas que os resenhistas andam elogiando?” (Sant’Anna, 1989, p.12).

Na cena final, o personagem-escritor acaba atirando seu afetado editor na lixeira do Mc Donald’s, lugar de todo lixo empacotado para consumo. Por sua vez, em *O livro de Praga*, a relação escritor-editor é muito mais harmônica e, antes de se pautar pelo conflito, sugere teor colaborativo. Antônio Fernandes

---

<sup>35</sup> Trecho retirado do blog de Sérgio Sant’Anna do Amores Expressos.

chega a elogiar a generosidade de seu editor Roberto, que banca suas aventuras com o *worldcard* que lhe concedeu para os gastos de viagem. Quando solicitado, libera sete mil dólares para que o escritor seja admitido na audição de uma misteriosa pianista, na primeira narrativa do livro. Roberto desenvolve seu raciocínio: “depois da pequena fortuna inicial que cada um me custa, só me resta ir em frente, investindo mais para obter um retorno mais adiante, nos livros e filmes” (Sant’anna, 2011, p.17).

Bourdieu, em *As regras da arte*, ressaltou esta tensão que gerou dois estereótipos de artista: o artista frustrado – “que prolonga a revolta adolescente além do limite socialmente fixado” – e o artista maldito – “vítima provisória da realidade suscitada pela revolução simbólica que opera” (Bourdieu, 1996, p.81). Tal dissintonia entre o artista e seu tempo, que vigorou entre os modernistas, via na maldição presente um sinal de eleição futura, atribuindo certa nobreza à decadência pessoal do artista, em virtude do que Ortega y Gasset apontou como característica da “nova arte”: “antipopular por essência”. Hanna Arendt, em ensaio sobre Benjamin, fala sobre a fama póstuma, esta que pode ser atribuída à cegueira do mundo ou à corrupção de um ambiente literário. Entretanto, afirma que não podemos saber se existe algo como um gênio totalmente desprezado ou se é ilusão de quem não é gênio, e que a fama póstuma geralmente vem precedida pelo mais alto reconhecimento entre seus pares. Para continuarmos com Kafka:

Quando Kafka morreu em 1924, seus poucos livros publicados não tinham vendido mais que duas centenas de exemplares, mas seus amigos literários e os poucos leitores que haviam topado quase que acidentalmente com suas pequenas peças de prosa (nenhuma das novelas ainda fora publicada) sabiam, além de qualquer dúvida, que ele era um dos mestres da prosa moderna. (Arendt, 2010.p.166)

No verbete “Reconhecimento” do “Dicionário Bolaño”<sup>36</sup>, em tradução de Joca Reiners Terron, o autor chileno parece concordar com tal máxima: “Um escritor morto e uma obra viva para durar para sempre. Pouco me importa. O narrador mais importante deste século que se acaba (afinal!) se chamou Franz

---

<sup>36</sup> Auto-retrato criado a partir de fragmentos de entrevistas concedidas por Roberto Bolaño – falecido em 14 de julho de 2003 – e publicado pelo suplemento *El Cultural* do jornal *El Mundo*, em 30 de dezembro de 2004.

Kafka e não o reconheceram nem em sua casa, assim imagine se vou me preocupar com uma estupidez desse calibre.” Fica a pergunta que Sant’Anna se faz no blog da coleção sobre a possível reação de Kafka ao ver-se transformado em marca: “O que pensaria disso o escritor, com todas as suas culpas e complexos?”

Em “Conselho aos jovens autores”, post de 17/09, Sant’Anna deseja dar aos leitores-escritores do blog um empurrãozinho místico-profissional, ao contar sobre a oferenda ao Menino Jesus de Praga – uma blusinha vermelha delicadíssima – mandada fazer e oferecida por “ninguém menos” que Paulo Coelho, com o pedido de justamente tornar-se um escritor bem-sucedido. O post termina com “palavras de sabedoria” aos jovens autores: “Imitem o gesto do Paulo, venham a Praga, tragam uma oferta com sinceridade em seus corações, como fez o Mago, e logo estarão lá na lista, nem preciso dizer do quê. Aquela em que quase todo escritor quer estar, mas não confessa.”

A ideia de que o sucesso comercial pudesse ser contraproducente, provocando perda de credibilidade em alguns círculos, vigorou como uma espécie de “lógica Tostines” ao contrário, como o colocou Cristiane Costa em *Pena de aluguel*: “Se o livro é bom não vende. Se vende, não é bom” (Costa, 2005, p.35). Tal determinação dá lugar à reivindicação do escritor contemporâneo de poder viver do que escreve, transformando a atividade literária em profissão. Mas, como viver de direitos autorais é um privilégio para poucos, em virtude de um mercado exíguo para os autores nacionais e para formatos que não estão na moda, é preciso desdobrar-se em atividades paralelas, de preferência em áreas afins, como tradutor, colunista, roteirista, autor de teatro, um escritor sob demanda; como declarou Fernando Bonassi em entrevista:

Para viver de palavras no Brasil é preciso ter vários padrões e escrever para diversas mídias. Como cada mídia tem sua linguagem, é necessário flexibilizar o texto para poder atender às encomendas. Por isso, me eduquei para escrever para várias mídias. Eu me tornei um escritor multimídia numa tentativa bem-sucedida de sobreviver, sem precisar de um emprego paralelo, sem precisar dar aula.<sup>37</sup>

Entretanto, apesar da crescente profissionalização do escritor, em virtude de uma demanda ascendente por textos que circulam por mídias variadas e em

<sup>37</sup> Trecho de entrevista extraída de *Narrativas Migrantes*, p. 35.

proliferação, percebemos certa resistência em se autodenominar assim. No documentário do projeto *Amores Expressos*, Mattoso e Galera falaram sobre a dificuldade que tiveram para finalmente assumirem a escrita como profissão. Cuenca, diante da pergunta “você é um escritor?”, fica pensativo, sem palavras e, depois de algum tempo, diz apenas que já escreveu alguns livros e que pretende escrever outros, hesitando em de fato se intitular um escritor. Lourenço Mutarelli afirma no documentário que preenche todo formulário que solicita sua profissão com: “manicure”. Percebe-se certo embaraço e certo peso em tomar para si esta denominação. Provavelmente resquício do modernismo canônico que recusaria a escrita como profissão, que delegaria à vocação desinteressada o motor para desempenhá-la, rejeitando qualquer determinação que cruzasse tal vocação com um modo de ganhar a vida que aceitasse concessões, como, por exemplo, nas escritas sob encomenda.

Além disso, cada vez mais, as fronteiras entre os campos específicos tornam-se tênues, acentuando-se a interseção entre a linguagem da literatura, do cinema, do teatro e do jornalismo. Se voltarmos às análises de Chartier sobre as “revoluções” por que passaram os textos e seus suportes, e por conseguinte as práticas de leitura, notaremos uma aura de sacralidade associada à instituição literária, cuja dessacralização, em processo, tem na internet uma poderosa ferramenta, multiplicando as práticas de escrita a tal ponto que seja possível entrever um cenário no qual o número de autores se sobreponha ao de leitores. Também as ferramentas de autopublicação e a possibilidade de tiragens mais baixas, sob demanda, em novas máquinas de impressão, contribuem para que se publique um livro, fator outrora determinante para legitimar, como escritor, aquele que escreve, o que evidencia o quanto o status literário está relacionado ao seu suporte.

No entanto, as atribuições do autor ultrapassam a prática de escrita. A leitura de Rancière do mito platônico do Fedro, do regime errante da letra órfã cuja legitimidade nenhum pai garante, retorna como nostalgia da presença, evocando a figura do autor para acompanhar seu texto, mediá-lo perante o público. Seja em entrevistas, palestras, feiras, filmes, blogs, booktrailers o autor é solicitado a comparecer, ampliando seu índice de visibilidade, que deve repercutir diretamente na venda do livro e dos produtos que o orbitam. Porém, tal como Kafka, cuja estampa na camisa provavelmente movimenta um público maior do

que aqueles que compram e efetivamente leem seus livros, os autores que circulam como porta-vozes de seus textos correm o risco de estarem vendendo sua imagem na frente de sua obra. O autor João Paulo Cuenca comenta sobre isso em entrevista ao jornal literário *Rascunho*, na edição de outubro de 2008:

O que acho engraçado sobre as festas literárias é que, nelas, existe uma espécie de fetichização da literatura. Não sei se todas aquelas pessoas na Flip são leitoras. Gosto muito da Flip, mas desconfio que as pessoas vão até lá — algumas, não sei qual é a porcentagem —, andam por aquelas ruas bonitas, cruzam com os escritores estrangeiros e acham tudo muito elegante. Isso é surreal. As pessoas entram na internet e compram ingressos, fazem filas para ver um escritor falar. E aí tem a coisa do fetiche da presença daquele eminente senhor. Escutam o escritor, compram os seus livros, autografam as obras e não sei se depois as leem.

Em seguida afirma achar essa uma tendência positiva e, com certa ironia e exagero, chega a sugerir uma revista *Caras* de escritores, para que se explorassem mais as intrigas e futricas dos bastidores do mundo literário – no qual também há pessoas que se odeiam, que falam mal umas das outras, que trocam farpas – que ajudassem a vender os livros. Cuenca sugere uma pauta: “Sérgio Sant’Anna relaxa numa tarde em Laranjeiras bebendo chope”, e uma foto de meia página do autor ilustrando a matéria.

Sérgio Sá afirma que estes estilos mediáticos têm sido, em alguns momentos, positivos para a literatura brasileira:

Ele saiu da torre do castelo, se interessou pelo mercado e pelo leitor, deixou um pouco de lado a vontade de ser genial, percebeu que se não fizesse isso seria completamente engolido. Prestou atenção às exigências desse novo leitor-espectador. Por isso, esteve presente na mídia (Sá, p. 16)

Não é de agora, entretanto, que os autores dão um tempo na atividade de escrita para se dedicarem a divulgar sua obra perante uma audiência, conferindo presença a uma prática marcada pelo signo da ausência. Henry Porter, em artigo para o *Guardian*, de 05/02/2012, a fim de rebater as críticas de Jonathan Franzen ao livro digital, que ele acusara de ameaçar o sentido de permanência do livro impresso, evoca a figura de Charles Dickens, escritor do século XIX. O colunista conta, conforme o relatado na biografia de Claire Tomalin, que, nos últimos anos de sua vida, Dickens pegou a estrada para cumprir uma agenda extenuante de

leituras públicas, certamente apressando a sua morte, nas quais ele se arrastava de auditório em auditório sozinho, com a exceção dos personagens que carregava na mente – esgotado, mal-alimentado e alquebrado e, ainda assim, com uma urgente necessidade de se comunicar com seus leitores. Para Ponter, estas leituras, precursoras dos festivais literários, nos fazem lembrar que o interesse principal do qualquer romancista é se comunicar. Ponter, num exercício de “reencarnar” Dickens, chega a tal conclusão:

If Dickens were alive today, guess who'd be blogging, offering the occasional tweet, setting up literary websites, digging out some of his old work and repackaging it in ebooks. Dickens loathed many of his publishers, whom he regarded as lazy, thieving parasites, and he would have been thrilled by the opportunities we have of unmediated connection between writer and reader.<sup>38</sup>

Se a maioria dos fenômenos que estamos analisando neste capítulo não são inéditos, ao contrário têm um lastro historicamente identificável, assistimos chegarem ao seu paroxismo em virtude da expansão do mercado de bens simbólicos e das tecnologias digitais. Se tal cenário é positivo ou negativo para a literatura, a única conclusão nesse sentido a que chegamos é que ele carrega a marca contraditória da contemporaneidade.

---

<sup>38</sup> Se Dickens fosse vivo hoje, adivinha quem estaria blogando, tuitando algumas vezes por dia, colocando no ar sites literários, vasculhando algum trabalho antigo e colocando em circulação sob o formato de e-book? Dickens tinha aversão por muitos de seus editores, que ele considerava preguiçosos, parasitas desonestos, e ele ficaria entusiasmado com as oportunidades que nós temos de conexão direta que entre o autor e o leitor.

## 5

### Considerações finais

Se a internet, as feiras literárias aproximam autores e leitores, talvez esse encontro amplie a distância em relação aos textos. Se vivemos sob o signo das imagens, que dizer da explosão das palavras nos meios eletrônicos? Se o mercado ampliou o acesso à literatura, como encarar a lista dos best-sellers? Se rechaçamos tal lista, que tal ter *Toda Poesia – Paulo Leminski* desbancando o primeiro lugar de *Cinquenta tons de cinza*<sup>39</sup>? Se buscamos a referencialização num cenário de vertigem, que real é este: encenado, ficcionalizado, que falha em ancorar? Se *Amores Expressos*, também amores impressos. Se a modernidade quis estabelecer lugares fixos, supondo a divisão estrita das disciplinas e das competências, contemporaneamente deslizamento e interdisciplinaridade estão na ordem do dia. Se começamos assim nossas considerações finais é para sublinhar o terreno pantanoso sobre o qual patinamos aqui, e, entre perdas e ganhos, evitamos aviltar ou exaltar certos fenômenos, assim como chegar a qualquer conclusão reducionista. Se conseguimos enxergar que atravessamos algumas transformações, nossa intenção aqui foi mostrar que também outras épocas viveram “revoluções” que mais tarde se demonstraram mais ou menos impactantes.

Atribuindo-nos uma tarefa menor do que fazer quer uma crítica ao estado atual de coisas quer um exercício de futurologia limitamo-nos a identificar e comentar um projeto multimídia que aponta para transformações na esfera cultural, sempre nos remetendo às linhas gerais do modernismo europeu para traçar um contraponto ao panorama contemporâneo: o da hegemonia do mercado, da dissolução das fronteiras entre os campos específicos, da arte assumidamente como uma atividade rentável, da profissionalização do artista. Com a aproximação das esferas culturais, aproximam-se também as noções de arte e entretenimento, ambas assentadas sobre o mercado de bens simbólicos, e já não se pode dizer que tudo que é destinado a um público amplo carece de qualidade. Como apontou Huyssen:

---

<sup>39</sup> Na segunda semana de março de 2013, a antologia do poeta curitibano Paulo Leminski, da Companhia das Letras, superou os livros da trilogia "Cinquenta Tons de Cinza", desde o segundo semestre de 2012 na lista de mais vendidos da Livraria Cultura, uma das maiores do País.

[...] a oposição entre modernismo e cultura de massa permaneceu incrivelmente resistente por décadas. Argumentar que isto tem a ver simplesmente com a inerente “qualidade” de uma e com os defeitos da outra – embora possa estar correto no caso de muitas obras específicas – é perpetuar a velha e gasta estratégia de exclusão; é, em si, um sinal daquela ansiedade contra a exclusão. (Huyssen, 1997, p.8)

Huyssen posiciona a vanguarda histórica e, em seguida, o pós-modernismo, em oposição a uma barreira intransponível, numa relação alternativa entre a alta cultura e a cultura de massa. Afirma que esta seria a chave para compreender a cultura contemporânea: a aproximação das esferas culturais, a aposta no intercâmbio horizontal em detrimento de uma verticalização polarizada. Doravante não se pretende formar um campo autônomo e independente, radicalmente demarcado. Ao contrário, as fronteiras são cada vez mais fluidas e circula-se livremente sem temer a contaminação do objeto artístico. É preciso considerar que este movimento é impulsionado em larga medida pelo mercado, que busca satisfazer o gosto do público médio, e pelo avanço das novas tecnologias.

Esse debate vem acompanhado daquele dos suportes: se a literatura estava associada a um objeto, assistimos contemporaneamente ao deslizamento dos textos, deslocando o livro de sua posição de destaque e inserindo-o numa rede de produtos relacionados, em que ele não é necessariamente o produto final nem o texto-base, e os próprios conceitos de “livro”, “literatura” e “escritor” já não parecem tão claros diante da proliferação das mídias. Escolhemos, portanto, um projeto multimídia: *Amores Expressos*, para o qual uma produtora e uma editora se associaram. Nele, o livro deixa de ocupar uma posição superior na hierarquia dos produtos e passa a manter uma relação horizontal de “trocas, apropriações e pilhagens” com os demais.

A pergunta que vem à mente é: será que o livro mantém-se como produto principal deste projeto, ao redor do qual os outros orbitam? Não pretendemos responder a esta pergunta, acreditamos, entretanto, que isso depende do lugar de que se fala: a declaração do produtor Rodrigo Teixeira de que, se três dos dezessete livros virarem filme, o projeto já se paga, nos leva a crer que para a RT Features, idealizadora do projeto, o produto principal são os filmes. O próprio

questionamento, entretanto, já aponta para o processo de dessacralização pelo qual tem atravessado o livro.

Talvez convenha evocar aqui a ideia de agenciamento rizomático de Deleuze: em vez das raízes das árvores, os caules subterrâneos que se entrelaçam e embaralham ordens. Também pode nos servir a ideia de “grama”, apresentada por Deleuze e Claire Parnet em *Diálogos*: aquilo que cresce entre dois rochedos, através de um estreito desfiladeiro, ou por cima de um vazio, afirmando seu lugar do “meio”: “Nunca é o início ou o fim que são interessantes; o início e o fim são pontos. A grama tem sua linha de fuga, e não de enraizamento. Tem-se grama na cabeça, e não uma árvore” (Deleuze & Parnet, 2004, p.55). Como aquilo que está no meio, a “grama” engendra encontros.

Assistimos também a uma busca pela referencialidade nos diversos campos da cultura, em oposição à crise representativa e à autonomia dos sistemas sígnicos do modernismo. Uma espécie de “desvelamento” do ato de criação, uma vez que se exibem os bastidores do processo de escrita do livro por meio do blog, do documentário e das entrevistas previstas pelo projeto. Uma “estética do making of” que remete a uma demanda por ancoragem na vertigem da falta de referência, fator que desencadeia, atualmente, toda uma proliferação de documentários, reality-shows e autoficções. Ao mesmo tempo, cria-se um novo produto, que dialoga e remete aos demais em um movimento de multiplicação de visibilidade.

A palavra deixou de ser encarnada, deixou de coincidir com um corpo, apontou Rancière em *Políticas da Escrita*. Estaria a letra órfã à procura de um pai, de um corpo em que encarnar? Seria a nostalgia da narrativa da presença? Ou apenas um tempo no qual existir é aparecer, como apontou Guy Debord no seu *Sociedade do Espetáculo*? Para Debord, as relações sociais são mediadas por imagens: “a realidade surge do espetáculo, e o espetáculo é real”. Além disso, toda realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da força social, moldada por ela. Ao mesmo tempo que se pretende “desvelar” o ato de criação, “ficcionaliza-se” o escritor, pois ele participa como personagem-de-si-mesmo nos demais produtos da coleção, criando uma indistinção entre o dentro e o fora – no fim um só lado, uma dobra – tal qual a Fita de Moebius, superfície não orientável que prolonga suas fronteiras.

Os desdobramentos que fazem parte do projeto – documentário, blog, filme –, além de uma óbvia estratégia de marketing, apontam também para a

expansão da produção literária para diferentes meios bem como para uma interatividade que deslocasse as distâncias entre produtores e leitores, além de outros lugares fixos. Ademais, uma possibilidade de ampliar o campo sensorial das experiências – envolvendo sonoridades, imagens cinéticas – se se pensar materialmente nos estímulos previstos.

No ensaio “Entre o texto e a imagem: a literatura equilibrista”, Vera Follain de Figueiredo cita o projeto “Navegar é preciso”, criado por Samuel Siebel, dono da Livraria da Vila, no qual quarenta e seis pessoas, pagando cada uma entre 4.400 e 5.300 reais, embarcaram no navio *Grand Amazon*, onde, durante cinco dias, dentre outras programações, assistiram a palestras de escritores, entre eles os historiadores Laurentino Gomes e Mary Del Priore, e os ficcionistas Cristóvão Tezza e José Eduardo Agualusa, enquanto o navio subia as águas do rio Negro. A programação do navio também incluía uma visita a uma “tribo selvagem” – com um macaco enjaulado que poderia ser fotografado a 5 reais –, um show, na última noite, de um tripulante vestido de índio, além da pesca de piranhas e da observação de botos e jacarés. De acordo com Vera Follain de Figueiredo:

Como se pode perceber, trata-se, no caso da literatura, de um esforço para adaptar-se aos novos tempos, em que os textos literários circulam no interior de uma ampla rede de bens simbólicos, desfazendo-se antigas hierarquias, ao mesmo tempo em que o mercado, seguindo a lógica comercial, cria segmentações de acordo com o tipo de público a que o produto se destina.

Evoquemos agora a coletânea de contos *Geração subzero*, organizada por Felipe Pena, que reuniu alguns autores brasileiros aclamados pelos leitores e esquecidos pela crítica: Thalita Rebouças, André Vianco, Raphael Draccon, Eduardo Spohr, entre outros. O título faz uma referência irônica à coletânea *Geração 00*, organizada em 2011 por Nelson Oliveira, que pretendeu reunir os 21 melhores ficcionistas do país no período. A iniciativa de Pena visava provocar uma “suposta crítica intelectualizada” e desarmar a “prepotência do mundo literário e do mundo acadêmico”. Em entrevista, Pena ressaltou:

Os festivais literários, as premiações, a crítica universitária e uma parte da imprensa dão a impressão de que só a literatura hermética tem valor. (...) Você

acha que o júri do Jabuti vai premiar um autor da *Geração Subzero*? Ou que o curador da FLIP vai formar uma mesa na tenda principal com escritores populares? Nunca. No dia que isso acontecer, eu desfilo de cueca pelas calçadas de pedra em Paraty. Aliás, isso não seria incoerente, já que a FLIP é a Fashion Week dos escritores. (...) Deveria olhar com mais atenção para os autores que formam leitores.<sup>40</sup>

Logo, embora tenha se passado de um circuito de “produtores-para-produtores” – ou de “produção restrita”, nos termos de Bourdieu, no qual a legitimidade da produção artística era definida pelos pares –, para um circuito de “produção ampla”, diretamente subordinada à satisfação das expectativas do grande público, permanecem certos ideais de valor, remanescentes sobretudo na crítica literária. Além disso, vemos que, ainda que se fale de uma dissolução das fronteiras entre as esferas culturais, do estreitamento entre alta e baixa cultura, é claro que ainda existem diferenças de produção e recepção entre uma arte cuja raiz está na cultura do entretenimento e outra que ainda pretende manter pelo menos um pé na cultura erudita. Como indicou Huysen:

Sempre restarão diferenças em qualidade e ambição entre produtos culturais, diferenças em complexidade, demandas diferentes de atenção e conhecimento por parte do consumidor, audiências estratificadas de maneiras diferentes. Mas o que costumava ser uma divisão vertical se tornou, nas últimas décadas, uma zona fronteira horizontal de trocas e pilhagens, de viagens transnacionais de idas e vindas e todos os tipos de intervenções híbridas. E complexidade não se encontra apenas em um lado do antigo binário. (Huysen, 1997, p. 29)

No XI Seminário Internacional de Literatura *Cenários da Escrita*, da PUC-Rio, realizado em 2012, a professora convidada Florencia Garramuño, da Universidad de San Andrés, Buenos Aires, a propósito da obra *Frutos Estranhos*, de Nuno Ramos, apresentou o conceito de “inespecífico”: série de práticas que tem transformado a paisagem da estética contemporânea, propiciando modos de organização do sensível que colocam em xeque ideias de pertencimento, especificidade e autonomia. Acreditamos que o projeto *Amores Expressos*, sob o signo do mercado, contenha esta marca do “inespecífico”, absolutamente

---

<sup>40</sup> Entrevista para o blog Saraiva Conteúdo, em 20/09/2012.

contemporânea, de um nomadismo intenso pelas esferas culturais, os suportes e as linguagens, esquivando-se de uma definição que se fecha sobre si mesma.

## 6

**Referências bibliográficas**

ARENDDT, Hannah. **Homens em Tempos Sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AUGÉ, Marc. **A guerra dos sonhos: Exercícios de etnoficção**. Campinas: Papyrus, 1998.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1995.

BOLLON, Patrice. **A moral da máscara: merveilleux, zazous, dândis, punks, etc.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **A distinção: crítica social e julgamento**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2006.

BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia (orgs). **Impressos no Brasil: dois séculos de livros brasileiros**. São Paulo: Unesp, 2008.

CARVALHO, Bernardo. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **O filho da mãe**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHARTIER, Roger. **A história cultural – entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

\_\_\_\_\_. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Editora UnB, 1994.

\_\_\_\_\_. **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

\_\_\_\_\_. **A aventura do livro – do leitor ao navegador**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

\_\_\_\_\_. **Cultura escrita, literatura e história**. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. **Do palco à página - Publicar Teatro e Ler Romances na Época moderna séculos XVI - XVIII**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

- \_\_\_\_\_. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora Unesp, 2002b.
- COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel – escritores jornalistas no Brasil 1904-2004**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CUENCA, João Paulo. **O único final feliz para uma história de amor é um acidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2010.
- DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. **Diálogos**. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Não contem com o fim do livro**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- FIGUEIREDO, Vera Follain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio: 7 letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Da profecia ao labirinto imagens da história na ficção latino-americana contemporânea**. Rio de Janeiro: Imago/UERJ, 1994.
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- \_\_\_\_\_. **A educação sentimental**. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- GALERA, Daniel. **Cordilheira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GAÑAMURO, Florencia. **Frutos estranhos. A aposta pelo inespecífico na estética contemporânea**. In: XI Seminário Internacional de Literatura *Cenários da Escrita*, da PUC-Rio, 2012.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- JAPIASSÚ, Hilton & Marcondes, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LUDMER, Josefina. **Aquí, America Latina: una especulación.** Buenos Aires: Eterna Editora, 2010

MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Orgs). **Valores - arte, política, mercado.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MATTOSO, Chico. **Nunca vai embora.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MEYER, MARLYSE. **Folhetim: uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MUTARELLI, Lourenço. **O cheiro do ralo.** São Paulo: Devir, 2002.

PINTO, Manuel da Costa. **Literatura brasileira hoje.** São Paulo: Publifolha, 2005.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita.** São Paulo: Editora 34, 1995.

REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão – correlações.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RUFFATO, Luiz. **Estive em Lisboa e lembrei de você.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SÁ, SÉRGIO. **A reinvenção do escritor: literatura e mass media.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SANT'ANNA, Sérgio. **O livro de Praga: Narrativas de amor e arte.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANT'ANNA, Sérgio. **A senhorita Simpson.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHIFFRIN, André. **O negócio dos livros.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Além do Visível – o Olhar da Literatura.** Rio de Janeiro: Janeiro: 7 Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação.** São Paulo: Paz e Terra, 1981.

STEINER, George. **Nenhuma Paixão Desperdiçada**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TERRON, Joca Reiners. **Do fundo do poço se vê a lua**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ZAID, Gabriel. **Livros demais! Sobre ler, escrever e publicar**. São Paulo: Summus, 2004.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real**. São Paulo: Boitempo editorial, 2002.