DESMEDIDAS

Valdir Prigol 1

> *Talvez se possa observar a literatura brasileira [...]*
> *sob a perspectiva tripla de uma crise de escala, de uma tensão*
> *enunciativa e de uma geminação entre econômico e cultural.2*

Flora Süssekind, como boa cartógrafa, já traçou o mapa da produção literária brasileira nos anos 90. Sua predileção por mapeamentos é uma das marcas de sua obra — desde a história do Tablado, da permanência do naturalismo em nossa ficção até a vida literária dos anos 70 e 80 — e assim consegue fazer isso com clareza e síntese, em um texto que ocupa menos de seis páginas de um suplemento cultural, o *Mais!*, 3 também ele um produto cultural típico desta década.

A tese de Süssekind, presente aqui em epígrafe, se desdobra na sequência enunciada, mostrando como, na década de 90, 1) a narrativa diminuiu de tamanho e a poesia aumentou; 2) como estas oscilações também estão presentes nas artes plásticas; 3) como as oscilações na literatura e nas artes plásticas são, de alguma forma, produtos das oscilações econômicas.

A partir da leitura de mais de 60 obras de 42 escritores, Süssekind compõe blocos de autores para demonstrar como a narrativa diminui de tamanho (Zulmira Ribeiro Tavares, Modesto Carone e João Gilberto Noll entre outros), tomando como exemplo paradigmático Modesto Carone que, da narrativa curta, não foi ao romance, mas sim à novela. No bloco dos poetas, acompanha com mais cuidado as trajetórias de Augusto de Campos e Sebastião Uchôa Leite. Cabe registrar que parte dos escritores presentes no mapeamento de Süssekind já foram analisados por ela em ensaios específicos (Sebastião Uchôa Leite, Augusto de Campos, Francisco Alvim, Carlito

1 Doutorando em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina.
2 SÜSSEKIND, Flora. "Escalas e ventríloquos" *Folha de S. Paulo*, 23 jul. 2000. *Mais!*, p. 6.
3 Suplemento dominical de cultura do jornal *Folha de S. Paulo*, publicado desde 1992.

Azevedo), sendo inclusive uma das primeiras críticas a chamar a atenção para a obra de Valêncio Xavier.

Algo incomoda, no entanto, na armação deste primeiro cenário: a facilidade com que os autores se encaixam na dialética do pequeno/grande proposta. Usada da mesma forma no campo das artes plásticas, mostra que Sued, que pintava obras em "formato reduzido", o faz agora em grandes dimensões; Bechara, por sua vez, faz o caminho inverso.

A partir do corpo a corpo com as obras, para citar Naves, 4 Süssekind arma o quadro para o aparecimento do segundo elemento, o econômico, que para a autora é de alguma forma determinante na fatura das obras plásticas e literárias.

Pelo percurso, está em cena um uso da "redução estrutural" 5 proposta por Candido, em que se procura perceber como os elementos externos se transformam em marcas estéticas estruturantes da obra. Mas o ensaio de Flora Süssekind parece querer ser mais que isso e poderia ser aproximado a Rodrigo Naves, que, em 1996, no livro "A forma difícil", procurava perceber — a partir de um mapeamento inicial e cinco monografias — como os pares dialéticos encontrados nas obras também eram encontrados fora, na história do país. A análise da obra de Amílcar de Castro, que faz esculturas pesadíssimas com ferro propenso à ferrugem, é exemplar na utilização da "redução estrutural" de forma refinada. Mas, diferentemente do que lemos em Naves, o econômico ocupa a maior parte do texto de Süssekind. E ela o esquadrinha de forma afiada:

> desde o restabelecimento de eleições e de um regime liberal-democrático no país e, sobretudo depois da aplicação sistemática de programas de estabilização econômica, sustentados pelo continuismo político (patente na reeleição de Fernando Henrique Cardoso) pela busca de consensos partidários (tornando praticamente simbióticos PSDB, PFL e PMDB) e pela globalização passiva da economia, passa-se a viver, mesmo entre os setores mais críticos da sociedade brasileira e diretamente proporcional à disseminação de uma financeirização todopoderosa — a invocação recorrente das leis do mercado e de uma espécie de "livro mercantil do mundo", apontando para a sua onipresença autoritária, acoplada à experiência neoliberal.

E logo Süssekind mostra como o cultural e o econômico se entrelaçam na década de 90, a partir de um mesmo problema: o valor.

---

4 NAVES, Rodrigo. *A forma difícil.* São Paulo: Ática, 1996.

5 Formulada e praticada em ensaios como "Dialética da Malandragem" e "De cortiço a cortiço". *In* CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

> […] E a problematização do valor, da idéia mesma de estabilização presente nessa sucessão de escalas móveis da prática artística dos últimos anos, parecendo evidenciar, exatamente, esse traço autoritário embutido, de modo aparentemente menos cruento do que no período militar, mas acentuado, dominante, no quadro atual 6.

Estabelecida a armação e fazendo a ressalva de que só ela não explica tudo, Süssekind continua em frente e tira todas as consequências desse enlace, mostrando como há em paralelo ao econômico, uma "desmaterialização da trama narrativa" e um "ventriloquismo acentuado" 7. Não há uma explicitação de valoração das obras; o que há é uma demonstração de que esta é uma literatura de sua época, que opera uma "redução estrutural" do coração das trevas, o econômico.

Pela leitura que fizemos até aqui, espero que alguns problemas do mapeamento construído por Süssekind já tenham aparecido. Quero chamar atenção para aquele que me parece o mais complexo: para a autora, fora do texto só há o econômico. Se retomarmos um exemplo usado pela autora — Modesto Carone —, fica a pergunta: será que junto com o econômico não está, mesmo na forma novela, a fidelidade ao texto kafkiano 8 (e em *Resumo de Ana* também o flaubertiano) do qual ele é tradutor há mais de duas décadas?

Süssekind, com o seu desejo de trazer uma outra arte para junto da literatura, deixa de lado, para usar a sua metáfora, uma outra moeda, também de difícil conversão, que agora está mais maleável, que são os outros textos, tradições, que estão na fatura da obra como elementos estéticos.

Deixar de lado os textos que circularam entre o público e os escritores e os processos de legitimação que os mesmos tiveram é, no mínimo, traçar uma mapa incompleto, sem casas, poder-se-ia dizer. Bernardo Carvalho, citando Thomas Bernard como fundamental para sua obra, Régis Bonvicino, traduzindo e homenageando Robert Alter, Paulo Henriques Brito, traduzindo Elisabeth Bishop, Modesto Carone, traduzindo e escrevendo "como" Kafka, Noll, escrevendo em formato que antes havia sido criado sob medida para Paulo Coelho na *Folha de S. Paulo*, são breves exemplos que circulam no mesmo periódico e põem em cena algo que é apagado do texto de Süssekind. Talvez a desmedida não esteja exatamente onde a autora a procure.

---

6 SÜSSEKIND, Flora. *Op. cit.*, p. 8.
7 Idem, p. 9.
8 No sentido da economia textual.

Reorientando o olhar proposto pela autora, estaremos lidando em primeiro lugar, com um tema caro à literatura brasileira: a moeda emprestada. Sem retomar toda a questão, a importação das "formas" sempre esteve na pauta da crítica, desde Romero, passando por Candido, Haroldo de Campos, Silviano Santiago e Roberto Schwarz. Estes críticos, encarando a moeda emprestada como dívida ou como oportunidade para uma resposta criativa, já deram respostas eficientes a esta questão, mostrando como ela aparece nas obras como influência, pastiche, simulacro, suplemento etc. E mais que analisarem a questão, estes críticos exerceram um forte papel pedagógico no sentido de indicar a melhor moeda a ser colocada em circulação para que se melhorasse a escrita do país.

É o que faz Schwarz, em 1987, ao traduzir o início da peça "A Santa Joana dos Matadouros" de Bertold Brecht: "A Santa Joana dos Matadouros (1929-31) é uma das grandes peças do século. Em seguida traduzimos as suas primeiras cenas, para amostra. No caso, quisemos *divulgar* timbres e modos de composição quase inexplorados na literatura" 9.

Não é nada, não é nada, mas aqui há uma proposta efetiva de "timbres e modos de composição" que, decerto mudariam, na visão do crítico, as formas de escrever o país. E isso que Brecht é um autor conhecido no cenário brasileiro há pelo menos quatro décadas. Nesse sentido, Silviano Santiago vai mais longe, sugerindo para os escritores dos anos 70 a leitura de Lima Barreto.

Mas a grande campanha 10 para a moeda emprestada vem de um outro lugar: dos concretistas, que operam a partir de um conceito de que literatura se faz exclusivamente de "literatura". Desde os anos 50, no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil — SDJB*, passando por outras publicações e até hoje no *Mais!*, onde tem participação hegemônica — a partir da apresentação periódica de traduções — o grupo concreto tem colocado a moeda estrangeira em circulação.

Mas isso ainda não é o suficiente para criar um complemento ao texto de Süssekind quanto à "desmedida" que ela sente na produção literária brasileira da década de 90. Talvez um dos lugares de onde é possível pensar a "desmedida" é a partir de um

9 SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 88.
10 Parece que uma das principais marcas do concretismo, desde a sua formulação nos anos 50 até hoje, é a insistência com que põem em cena uma política cultural da tradução, como forma de melhorar a literatura feita no Brasil.

trecho residual do seu texto: "[…] no caráter comemorativo (de eventos, centenários, mortes) dos suplementos de cultura dos jornais de maior distribuição do país" 11.

O "gráfico maluco" de oscilações das formas literárias da deçada de 90 parece acompanhar as oscilações de um suplemento cultural como o *Mais!*, que põe em circulação a mais-valia da produção cultural, obedecendo a uma lógica mercadológica para apresentar obras e trechos de obras. O seu mecanismo é, como diz Süssekind, baseado no caráter "comemorativo" a partir de objetos postos em cena por produtores culturais e é a partir daí que o suplemento repõe em circulação, ancorado nos vais e vens do mercado, "passados presentes".

Huyssen, 12 analisando o uso deste mecanismo, mostra como na Alemanha ganhou corpo, nas décadas de 80 e 90, a tentativa de recolocar "passados no presente" e as comemorações grandiosas realizadas pelo fim do Holocausto. As sucessivas comemorações de datas traumáticas recodificam o Holocausto e, o que é mais importante, configura-se como uma vontade de memória que torna consumível coisas terríveis. Mas como diz Huyssen:

> […] é preciso ir mais fundo para dar conta daquilo que se pode chamar de uma cultura da memória […] O que aí aparece, agora, em grande parte como uma comercialização crescentemente bem-sucedida da memória pela indústria cultural do ocidente, no contexto daquilo que a sociedade alemã chamou de *Erlebinisgesellschaf*, assume uma inflexão política mais explícita em outras partes do mundo 13.

A "sedução pela memória", para usai a expressão de Huyssen, é um mecanismo que não estava presente de forma tão intensiva no *Folhetim 14* ou no *Letras* da mesma *Folha de S. Paulo*, mas que parece ser o procedimento metodológico básico do *Mais!*, em que se procura sofisticar entradas presentes a partir do acionamento de passados. Cabe aqui lembrar um exemplo: na resenha de lançamento da versão punk-rock de *Romeu e Julieta*, o *Mais!* acionou um artigo de Harold Bloom sobre o dramaturgo inglês e publicou na íntegra uma peça de Ariano Suassuna que recriava *Romeu e Julieta* a partir de versos populares e dentro da lógica do sertanejo.

Poderíamos enumerar infinitamente os "passados presentes" que o *Mais!* acionou, porque neste caso, sim, há uma oscilação que é presidida em grande parte pelo

11 SÜSSEKIND, Flora. *Op. cit.*, p. 9.
12 HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
13 Idem, p. 15.
14 Apesar de ser um período — 70 a 80 — em que a reescritura aconteceu de forma forte na poesia marginal e em romances como *Em liberdade* de Silviano Santiago e em contos de Ivan Ângelo.

ritmo da produção mercadológica de produtos culturais, em que boa parte dos autores lidos por Süssekind estão envolvidos, seja como tradutores, seja como apresentadores.

Assim, é possível pensar um pouco no que significa um suplemento cultural que aciona "passados presentes" indistintos, mantendo inclusive passados patriarcais como a coluna social e o horóscopo ("a literatura da classe média", conforme Barthes). A convivência destas diferenças e a presença de "tudo" o que estiver em pauta no mercado remete-nos ao que Huyssen chama de "musealização", em que fora dos museus, no *Mais!*, por exemplo, colocam-se passados à disposição: "[…] Claramente, a febre de memória das sociedades midiatizadas não é uma febre de consumo histórico […] É mais uma febre menemônica provocada pelo cibervírus da amnésia que, de tempos em tempos, ameaça consumir a própria memória". 15

Essa "febre de memória", que ao mesmo tempo pode anestesiar, parece querer cumprir o papel de restauração das destruições operadas neste século, como diz Huyssen:

> A crença conservadora de que a musealização cultural pode proporcionar uma compensação pelas destruições da modernização no mundo social é demasiadamente simples e ideológica. Ela não consegue reconhecer que qualquer senso seguro do próprio passado está sendo desestabilizado pela nossa indústria cultural musealizante e pela mídia, a qual funcionam como atores centrais no drama moral da memória.

E se pensarmos que a partir dos anos 80 há a emergência dos estudos culturais e a literatura perde o seu lugar de centro nas humanidades, o *Mais!*, mesmo ao agregar a crítica de cinema, de teatro, a sociológica — talvez a partir de outros procedimentos — se coloca como "restaurador" do gosto literário.

Além disso, no *Mais!* esta musealização parece querer pôr à disposição passados que não tivemos, como uma forma compensatória de *ilustração.*

O engraçado é que isso é feito desde um lugar específico: o cânone alto-modernista, através das traduções de Augusto e Haroldo de Campos, Modesto Carone, Leyla Perrone-Moisés e outros.

Para entender a musealização operada pelo *Mais!*, é preciso pensar com Homi Bhabha, o mecanismo da tradução cultural que permite acoplar novos produtos aos já existentes. Ao convidar dezoito escritores brasileiros para reescreverem as três primeiras linhas de *A metamorfose* de Kafka, o *Mais!* opera com coisas complexas

15 HUYSSEN, Andreas. *Op. cit.*, p. 35.

como a musealização, a tradução cultural, o suplemento e com o marketing das novas traduções de Kafka, relançadas pela Companhia das Letras.

Um outro ponto: Noll é citado por Süssekind como um dos escritores que passou do formato grande (romance, conto) ao pequeno (minihistória). É preciso lembrar que este formato é, enquanto mudança na escrita de quatro autores, uma invenção da *Folha* para acolher inicialmente Paulo Coelho e seu *Maktub*, sendo depois redistribuído. Se o texto de Noll se apequena neste lugar, o de Ledusha, que ocupou o mesmo espaço ao lado do horóscopo aos domingos, se agigantou: uma poesia que agora precisa de um lugar mais amplo.

O esforço que fizemos tenta dar conta da insuficiência do mapeamento de Süssekind, ao desconsiderar um espaço no qual frequenta habitualmente, e sobre o qual já fez belas análises — os suplementos culturais —, e aponta para uma produção cultural que parece sintetizar os emblemas da década de 90, a partir de uma "musealização" que, ao abrigar "quase tudo", legitima um ideário liberal-conservador.

Em texto recente, Silviano Santiago põe em questão a própria idéia do mapeamento como forma crítica privilegiada na década de 90 e presente maciçamente no *Mais!*: "À sombra das maiorias silenciosas, a reflexão crítica sobre as artes, se reflexão o for, não analisa nem interpreta […] Nos dias de hoje, a reflexão crítica sobre as artes mapeia. Sai em campo como etnógrafo. […] Mapeia. Mapeia". 16

Este outro lugar, que não é nem do o legislador e nem o do intérprete, mas o do cartógrafo, põe em cena relações complexas presentes na literatura brasileira. Se a idéia de mapa não é nova, 17 a sua produção em série nas últimas décadas aponta para novas relações na vida cultural do país.

Parece que estamos longe dos "Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros" 18 propostos por Oswald de Andrade e que foi o grande achado do modernismo brasileiro: inventar formas de pensar a nação. 19 Mas Santiago lembra que "O artista

16 SANTIAGO, Silviano. "Cultura: o onipresente mapeamento do silêncio e do barulho" *Folha de S. Paulo*, 31 dez. 2000. *Mais!*, p. 7.

17 Um dos textos que marca o início da modernidade no Brasil ou que pelo menos serve de programa para ela — "Instinto de Nacionalidade" (1873) de Machado de Assis — é um mapeamento dos problemas da produção romântica a partir ao qual, ele esboça uma proposta de escrever a nação que ficasse no entre-lugar do local e do global.

18 ANDRADE, Oswald. "Manifesto antropófago" (1928). *In* TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

19 Ver SCHWARZ, Roberto. "A carroça, o bonde e o poeta modernista" *In Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

oswaldiano (isto é, modernista) só tinha sentido numa nação em que o Estado subsidiava as artes". 20

Mas os tempos são outros e a proliferação dos mapas indica a presença hegemônica de uma outra política cultural — a neoliberal — que transfere para a iniciativa privada o investimento na produção cultural, operando já de início — porque os projetos precisam veicular as marcas das empresas patrocinadoras — um programa de obras que devem ser criadas e ganhar circulação.

Santiago, ironizando o estado das artes sob os "auspícios" da lei de incentivo à cultura, coloca uma questão importante: "O empresário iluminado substitui a filosofia iluminista. Quem é mais contra o gosto da massa do que o empresário iluminado? Artistas do inútil, lutem pelo que é vosso, de direito, num Estado pós-liberal". A proliferação de mapeamentos — gerais ou parciais — coloca a crítica na função de inventariar roteiros percorridos, oferecendo didaticamente um roteiros de "passados presentes", fazendo parte do que poderíamos chamar de uma pedagogia da mercadoria: "Relações amorosas e gratuitas, entre objeto de arte e leitor, se tornam objetivas e industriais, entre mercadoria e consumidor".

O mapeamento de Süssekind parece acomodar todas as diferenças em alguns poucos roteiros e, por outro lado, se acomoda ao lado de outros mapeamentos que, produtivamente, conseguem dar visibilidade a "alhos e bugalhos" de uma grande quantidade de obras e autores de uma só vez. Ou como diz Silviano Santiago: "Mapeia o silêncio (ou o vozerio) das maiorias, aguçando os olhos para as artes e indústrias do espetáculo".

20 SANTIAGO, Silviano. *Op. cit.*, p. 7. As citações subseqüentes se referem ao mesmo texto e página.