

DOSSIÊ ESTUDOS LITERÁRIOS: PARA ALÉM DA AUTONOMIA LITERÁRIA

Literary Studies: Beyond literary autonomy

APRESENTAÇÃO

Presentation

Pouco antes da ascensão de Margareth Thatcher ao poder, e pouco depois de sua passagem pelo Brasil, onde leciona sua teoria acerca da verdade e das formas jurídicas, e onde, a meu ver, consolida sua noção de biopolítica, à qual não serão estranhas, certamente, as contribuições de Nina Rodrigues ou Arthur Ramos, Michel Foucault propõe-se a esclarecer o que é a crítica e acaba, nesse sentido, abrindo caminhos para pensarmos *para além da autonomia literária*. Com efeito, imediatamente após o curso na PUC do Rio, Foucault afirma que um filme como *Porteiro da noite*, de Liliana Cavani, só é possível dada a emergência de um político como Giscard d'Estaing, o que ele interpreta como o fechamento de um ciclo, o fim do gaullismo. Por isso é bom não dissociar a cena do presente para podermos compreender as opções estratégicas de Foucault. Quando ele diz, por exemplo, que essa *ars artium*, a partir das descobertas, notadamente a partir do século XVI, expande-se a muitos campos do saber, vindo a coincidir com um processo generalizado de governamentalização, típico das sociedades do Ocidente europeu, está, de fato, ensaiando uma resposta à questão "como não ser governado?". Foucault compreende que não basta postular uma disjuntiva, ao modo hegeliano do ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin (estetização da violência fascista ou politização comunista da arte), de modo que não se trata de opor, face a face, a afirmação contrária, "nós não queremos ser governados", mas de criar um entre-lugar que depende, por inteiro, de um *shifter*; "nós não queremos ser governados *assim*". Não em meu nome. "I would prefer not to". Em outras palavras, Foucault antecipa, desse modo, o tema da imanência absoluta que, em anos mais recentes, perpassaria a reflexão de Deleuze ou Agamben. As vantagens de adotar essa perspectiva eram, a seu ver, três. Compreender que a primeira forma de governamentalização ocidental é escriturária e bíblica, isto é, como ter

acesso a essa verdade da Escritura nela mesma e a despeito talvez do já escrito. A segunda vantagem, em face do governo e da obediência que ele exige, é não mais reivindicarmos direitos universais e imprescritíveis, aos quais todo governo deverá se submeter, ou seja, é a questão do direito natural. E, nesse sentido, ao tópico "como não ser governado?" responde-se replicando: quais são os limites do direito de governar? E essa pergunta transforma a crítica numa abordagem essencialmente jurídica. Por último, o tema de "não querer ser assim governado" toma, em cheio, o problema da certeza, em face da autoridade. Em poucas palavras, a crítica passou pela Bíblia, pelo direito e pela ciência; interrogou a escritura, a natureza e a relação consigo, para melhor questionar o magistério, a lei e a própria autoridade dos dogmas, com o qual, conclui Foucault, a crítica poderia ser definida como o movimento pelo qual o sujeito se dá o direito de interrogar a verdade sobre seus efeitos de poder e, ao mesmo tempo, questiona o poder sobre seus discursos de verdade. Mas, a essas alturas, o filósofo já suspeitava da vaidosa arrogância com que a crítica pensava a si própria, como instrumento privilegiado de esclarecimento ou *Aufklärung*, quando ela deveria ser encarada como um disseminado processo de governamentalização da sociedade, aquilo que, numa formulação mais madura, no curso de 1984, Foucault chamaria a ontologia de nós mesmos. Não se trata, portanto, como queria Kant, de "*sapere aude*", senão de ouvir, junto a essa, outra voz (não uma voz do discurso, mas um discurso da voz), a voz de Frederico II, quem, em contraponto, admitia "que eles raciocinem tanto quanto queiram contanto que obedeçam". Em outras palavras, junto à ousadia de desacatar as leis, normas e usos, entranha e embaralha-se uma voz de comando, "*obedeça*", "*são ordens*". Uma crítica situada para além da autonomia repousa menos no que nós empreendemos e realizamos por nós mesmos do que na ideia que nós fazemos do nosso próprio conhecimento e dos seus limites, que é onde se constitui, em última análise, a nossa liberdade. Não deve ser fortuito, por exemplo, que a conquista da América tenha inspirado, em 1733, a ópera *Montezuma*, de Vivaldi-Giusti, e que pouco depois, em 1755, surgisse uma segunda *Montezuma*, da autoria de, justamente, Frederico II e do compositor alemão Carl Heinrich Graun,

claríssimos exemplos de governamentalização ocidentalizante. Em suma, Foucault descobre que o princípio da autonomia, reivindicado por Kant e, a seguir, pela tradição da Teoria Crítica, deverá prestar menos atenção aos conteúdos da lei, ou antes, terá de compreender que o *obedeça* está mesmo fundado sobre os princípios metodológicos da autonomia ela mesma. A crítica é, portanto, as duas coisas ao mesmo tempo. Por isso autores como Ludmer falam de *críticaficção* e propõem para esse ultrapassamento do horizonte histórico da governamentalidade o conceito de *pós-autonomia*. A decisão de deixar a autonomia acéfala, de suspender suas hierarquias, conota reconhecer essa pulsão de morte que habita a cena contemporânea e que se manifesta num gozo incontrolado e voraz, ao qual nenhuma instituição resiste.

Os textos aqui reunidos são contribuições para afiançar esse debate. Valêncio Xavier, aqui recuperado por Maria Salete Borba, mostra o bipolo letra e imagem que, em última análise, detona sua escritura alimentada de ambos por igual. Ana Lúcia de Oliveira desentranha da superfície escriturária de *Galáxias* a pungência de três ícones mortos e a sobrevivência dos mitos (Che Guevara, Marilyn, Kennedy). Ana Chiara lê, na poesia contemporânea, a emergência do corpo como espaço político onde se inscreve o *obedeça*, mas onde também se ensaia a contingência mais absoluta; eu mesmo, ao ler a obra de Cyro Martins, desmonto uma categoria tradicional de governamentalização (*regionalismo*) para interrogar essa escritura na labilidade de seu desejo, o da formação do analista. São exemplos de como nos posicionarmos para além da autonomia nos permite recriar a questão: como não sermos *assim* governados? Mas todos eles poderiam ainda ser lidos à luz da hipótese que Walter Benjamin elabora em um pequeno texto ainda não traduzido ao português (e que aqui transcrevemos na versão de Antonio Carlos Santos). O texto de Benjamin mostra-nos uma tentativa de ultrapassar a dicotomia vanguarda *versus kitsch*, tão forte no concreto-abstracionismo paulista, na medida em que aponta a estrutura criminosa das sociedades ocidentais. É, de resto, uma das hipóteses fortes de Jacques Rancière em seu recente *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art* (Paris, Galilée, 2011). Mas Benjamin, como sempre, captou antes essa energia.

Poucos leem no trem os livros que em casa deixam ficar na estante, preferem comprar o que se lhes oferece no último momento. Desconfiam, e com razão, da eficácia dos volumes preparados de antemão. Além do mais, talvez achem mais interessante fazer sua compra no vagão embandeirado e colorido estacionado no asfalto da plataforma. Todos conhecem o culto a que ele convida. Todos já estenderam a mão aos volumes que balançam no alto, menos pela alegria da leitura do que com o sentimento obscuro de fazer algo que agrada ao deus das estradas de ferro. Eles sabem que as moedas que consagram a essa caixinha de esmolas os recomendam à consideração do deus das caldeiras que arde durante a noite, das ninfas do vapor que saltam e brincam alegremente sobre os trens e do demônio que é o senhor de todas as canções de ninar. Conhecem todos eles dos sonhos, assim como o resultado das provas e perigos míticos que como “viagem de trem” se passa pelo espírito do tempo, e a interminável linha espaço-temporal dos dormentes sobre a qual ela se move, a começar pelo famoso “tarde demais” dos que ficam para trás, imagem primária de toda negligência, até a solidão das cabines, o medo de perder a conexão, o pavor das gares desconhecidas em que entram. Confiantes, eles se sentem enredados em uma luta de gigantes e reconhecem em si mesmos a testemunha muda da batalha entre os deuses do trem e os deuses da estação.

Similia similibus. O entorpecimento de um medo pelo outro é sua salvação. Entre as folhas soltas recentemente dos romances policiais, procuram a ansiedade ociosa e de certo modo casta que possa ajudá-los com o aspecto arcaico da viagem. Assim, podem ir até o mais frívolo e fazer companhia a Sven Elvestad² e a seu amigo Asbjörn Krag³, a Frank Heller⁴ e

¹BENJAMIN, Walter – Kriminalromane, auf Reisen. *Gesammelte Briefe*. Frankfurt, Suhrkamp, 1995, 4.1, p. 381. Tradução de: Antonio Carlos Santos.

²Sven Elvestad (1884–1934) era um jornalista norueguês famoso por suas histórias de detetive que começaram, em estilo romântico, à maneira de Knut Hamsun, aproximando-se, no fim, de abordagens psicanalíticas.

³Asbjörn Krag, policial durão e aposentado, protagonista das histórias de Elvestad.

⁴Frank Heller era o pseudônimo do escritor sueco Gunnar Serner (1886 - 1947), autor de romances policiais, cercados de obscuras transações financeiras e ambientados em cenários cosmopolitas.

ao senhor Collins⁵. Mas essa elegante sociedade não é do gosto de qualquer um. Talvez se desejasse, em honra do guia de viagem, uma companhia mais conforme, como Leo Perutz⁶ que escrevia narrativas fortemente ritmadas e sincopadas, em que, com o relógio nas mãos, se passava sem parar pelas estações de cidades provinciais atrasadas que ficavam no caminho; ou uma outra que traga mais compreensão pela incerteza do futuro que vamos encontrar, pelos enigmas não resolvidos que deixamos para trás; ou talvez se queira viajar na companhia de Gaston Leroux, e com o *Fantasma da Ópera* e *O perfume da mulher de negro* sentir-se como um morador do “Trem Fantasma” que no ano passado parou para descansar nos palcos alemães. Ou podemos pensar em Sherlock Holmes e seu amigo Watson, como eles sabiam fazer realçar o estranho e o mais íntimo de um compartimento empoeirado de segunda classe, ambos como passageiros mergulhados no silêncio, um diante do pára-vento de um jornal, o outro atrás de uma cortina de fumaça. Talvez ainda todas essas figuras fantasmas resultem em nada diante da imagem que surge dos livros policiais inesquecíveis de A.K. Green⁷ como o retrato de sua autora. Esta temos que imaginar como uma velha senhora com um pequeno chapéu que em total afinidade com suas heroínas sabe que nos enormes armários rangentes cada família, segundo o ditado inglês, esconde um esqueleto. Suas histórias curtas têm justamente o tamanho do túnel de São Gotardo⁸ e seus grandes romances *Por trás das*

⁵A expressão é ambígua. Pode se referir a Philip Collin, protagonista das histórias de Heller, que era, ao mesmo tempo, detetive e ladrão ou, mais provavelmente, ao escritor britânico Wilkie Collins (1824-1889), autor de *The Moonstone*.

⁶Leo Perutz (1882-1957), romancista tcheco-austriaco, muito admirado por Graham Greene, Borges e Calvino. Era matemático e, como tal, calculou taxas de mortalidade. Foi autor de *O mestre do juízo final* (*Der Meister des Jüngsten Tages*, 1923); *Quando derem as nove* (*Zwischen neun und neun*, 1918); *A terceira bala* (*Die dritte Kugel*, 1915); *O Marquês de Bolibar* (1920) e *Turlupin* (1924).

⁷Anna Katharine Green (1846 –1935) foi uma das primeiras autoras de romance policial nos Estados Unidos, ao estreiar com *O caso Leavenworth* (*The Leavenworth Case*, 1878), muito apreciado por Wilkie Collins.

⁸O túnel de São Gotardo, sob os Alpes, é o mais longo túnel da Suíça e o terceiro do mundo, com mais de dezesseis quilômetros de extensão.

portas fechadas e *Na casa do vizinho* se abrem à luz lilás velada do compartimento como as violetas noturnas.

Até aqui o que a leitura faz ao viajante. Mas o que a viagem não faz ao leitor? Quando está tão entretido na leitura a ponto de poder sentir com tanta certeza a existência de seu herói como a sua própria? Não é seu corpo a lançadeira que ao ritmo da roda faz incansavelmente a urdidura, o livro do destino de seu herói? Não se lia na diligência e não se lê nos automóveis. A leitura de viagem está tão associada às viagens de trem como as paradas às estações. É sabido que muitas estações se assemelham às catedrais. Mas queremos agradecer por isso aos pequenos altares móveis e coloridos onde, gritando, um ministrante exorciza a curiosidade, a distração e o acontecimento sensacional quando, por algumas horas, ao passar por algum lugar, como aconchegados em um xale esvoaçante, sentimos em nossas costas o arpejo da tensão e o ritmo das rodas⁹.

Raul Antelo

⁹Como Sigfrid Kracauer ou Régis Messac, Walter Benjamin também sentia-se atraído pelo romance policial. Em um dos fragmentos de *Rua de mão única, Einbahnstraße* (1928), Benjamin nos diz que a única apresentação suficiente e, ao mesmo tempo, a única análise estilística do mobiliário da segunda metade do século XIX se encontram em certo tipo de *romance de crime (Kriminalroman)*, em cujo centro dinâmico está o terror da casa. O gênero, claro, começa bem antes, com Poe, mas não há nisso contradição pois, como afirma também o crítico alemão, os grandes escritores, sem exceção, fazem suas combinações em um mundo que vem depois deles, assim como as ruas parisienses dos poemas de Baudelaire só existiram, de fato, depois de 1900 e também não antes disso os seres humanos de Dostoiévski. Essa ideia do interior burguês como exterior, como ameaça enigmática sempre à espreita, que alguns críticos identificam com a ascensão do nazismo e que era, aliás, compartilhada com Brecht, está muito bem desenvolvida em Conan Doyle e na vasta produção da escritora americana A. K. Green, livros todos conhecidos por Benjamin desde 1919. Com *O Fantasma da Ópera*, um dos grandes romances sobre o século XIX - conclui Benjamin - Gaston Leroux promoveu esse gênero à apoteose. Mesmo testemunhando o declínio do estilo, Benjamin não deixou de ler sistematicamente Simenon e Agatha Christie. Dois anos depois, em 1930, residindo em Paris, no *boulevard Raspail*, o escritor torna a considerar o gênero como indício de uma transformação em curso, que afetaria, em última análise, o perfil do que chamamos cultura contemporânea.