

POR ONDE NAVEGAM OS ESTUDOS DE LITERATURA?

Heidrun Krieger OLINTO¹

Shakespeare connects with everything.

H.Aram Veerer

I am a very eclectic person, I use what comes to hand.

Gayatry Spivak

- RESUMO: As reflexões propostas discutem a situação atual dos estudos de literatura marcados na esfera institucional do mundo acadêmico, por um lado, pela travessia de suas fronteiras e, por outro, por estratégias de *disciplinar* o seu campo de investigação. Serão abordadas questões vinculadas à ampliação do espaço configurado pela unidade textual em direção a novas unidades fundantes de texto-leitor e texto-contexto numa perspectiva pragmática. E será discutida, ainda, a ampliação do horizonte disciplinar em função de processos midiáticos da tecnologia digital que, operando com sistemas de produção, transmissão e recepção radicalmente novos, afetam também o sistema literário.
- PALAVRAS-CHAVE: Estudos de literatura; história da literatura; processos midiáticos.

A minha contribuição² entende-se como reflexão sobre o impacto do cruzamento de fronteiras disciplinares nos estudos literários, perceptível no cenário atual, onde talvez duas dezenas de teorias da literatura não só disputam territórios institucionais distintos, mas igualmente espaços geográficos e políticos sem horizontes estáveis. Neste contexto de radical transdisciplinaridade e internacionalização dos bens culturais, interessa indagar se mesmo uma disciplina de índole e origem anti-disciplinar sabe ou quer disciplinar o seu espaço disciplinar.

No final dos anos 80 ainda parecia aceitável, embora problemática, uma classificação como a do anuário da *Modern Language Association* que reconhecia, em ordem alfabética, a vigência das seguintes teorias da literatura: estruturalista, feminista, filosófica, hermenêutica, lingüística, marxista, narrativista, neo-historicista, pós-estruturalista, pós-modernista, pragmática, psicanalítica, psicológica, *reader-*

¹ Departamento de Letras – PUCRJ – 22453-900 – Rio de Janeiro-RJ

² Artigo enviado em novembro de 2000.

response criticism, recepcional, retórica, semiótica e sociológica (ROBERTS, 1990, p. 235). Essa profusão de etiquetas obviamente perturba, ainda mais quando relacionadas com a espantosa quantidade de trabalhos divulgados. E impressiona, quando individualizamos qualquer listagem e consideramos que, no espaço de um ano, somente por estudiosos norte-americanos especializados em Shakespeare foram publicados 544 trabalhos sobre o autor (RESCHER, 1993, p. 722).

A longo prazo nenhuma dessas propostas de estudos literários, em seu território institucional do mundo acadêmico atual agrupados em torno de bandeiras distintas e coexistentes, consegue impor a sua agenda às demais. A visão de um cenário selvagem é sinalizada, além do mais, pela exibição de vocabulários reciprocamente excludentes, de estratégias mutuamente estranhas, de normas, modelos e procedimentos às vezes assumidos por consentimentos tácitos não questionados em torno de uma suposta matriz compartilhada.

Na década de 90, grande parte dos *readers* introdutórios a novas propostas teóricas da literatura capitulou diante da intransparência da própria casa. Em 1994, H. Aram Veeseer apresentou o *New Historicism* em termos de diáspora concluindo que apenas “*a mad desire could motivate the doomed effort to marshall together the best of the New Historicism*”. Mas agrupar e definir “*these wildly individual efforts would demand an even crazier yearning*” (VEESEER, 1994, p.1). Cinco anos antes, por ocasião da primeira publicação de uma coletânea sobre o assunto, o autor já tinha sido classificado de intrépido porque os assim nomeados *new historicists* acentuaram, ao contrário, explicitamente a sua independência –e sua dissidência– em relação a projetos programáticos consensuais. E é por isso mesmo que o próprio organizador da coletânea ofereceu espaço significativo para articulistas francamente dissonantes. No caso não se tratava, igualmente, de um movimento de uma prática compartilhada que destacasse o fenômeno em sua indeterminação, porque a própria invenção do nome parecia virtualmente acidental e, na verdade, batizando algo “without an adequate referent”(p. 1). Essa confissão de crise de identidade coletiva e falta de capacidade, mas, sobretudo, falta de vontade de enfrentá-la –aquí apenas exemplificada pelo *New Historicism* – passou a ser uma espécie de manifesto unificador nas teorias contemporâneas da literatura, frouxamente agrupáveis como “poéticas no plural” (LEITCH, 1992, p. 83-103).

Nesta situação, os membros da comunidade dificilmente se entendem entre si e ganham relevância as epígrafes sugestivas de Spivak e Veeseer, respectivamente: “*Eu sou uma pessoa muito eclética, eu uso tudo o que está à mão*” (SPIVAK, 1990, p. 55) e “*Shakespeare conecta com qualquer coisa*” (VEESEER, 1994).

A multiplicidade das questões sugeridas desafia práticas tradicionais a partir do instante em que o comportamento sensocomunal da disciplina se afasta, além do mais, da idéia de que o seu campo possa ser definido exclusivamente a partir de

objetos verbais precisos ou propriedades substanciais de obras literárias. O universo de uma teoria da literatura, transferido para novas unidades fundantes de texto-leitor e de texto-contexto numa perspectiva pragmática, como está ocorrendo desde os anos 70, torna-se especialmente desafiante quando ensaia definições de fronteira entre arquivos próprios e alheios.

Um exemplo permite ilustrar o cenário.

O estudioso do fenômeno literário homenageia com o seu olhar geralmente a própria curiosidade e competência profissional de querer conhecer, por exemplo, as técnicas narrativas singulares de um livro, a pesquisa temática subjacente, a colocação do livro no conjunto da produção de um autor em relação a uma tradição vigente. Aproximar-se da leitura com lentes diferentes, certamente um gesto que o leitor amador desconhece, transforma-se em obsessão gratificante para o especialista, habitante do cenário acadêmico onde se exercitam e excitam rivalidades particulares entre comunidades interpretativas e vizinhos intelectuais. A cartografia do mundo profissional apresenta-se ao não iniciado com total intransparência, porque ele não enxerga nessa paisagem padrinhos intelectuais, escolas, preferências filosóficas, querelas estéticas, paixões políticas. Mas esse, no entanto, é precisamente o mundo familiar do especialista, ainda que hoje ele circule neste espaço, também, com crescente perplexidade e inquietação. De um leitor especializado demanda-se, via de regra, a inclusão da recepção crítica de uma obra literária. A sua competência será medida em função da dimensão do seu repertório a partir do qual ele percebe os textos na companhia de outros e estes, dependendo da orientação teórica, são incontáveis. Neste sentido, o romance do século XVIII não se entende apenas como sistema que produzia romances escritos no espaço daquele século, mas como megatexto que abrange tanto os romances deste período, quanto, em princípio, todos os comentários produzidos a partir de então. No caso dos clássicos o cenário refere-se a dois milênios de explicações, análises e controvérsias que, de algum modo, são cobrados e validam, ou não, a competência do profissional que circula na esfera institucional da academia. O leigo ignora esse cenário e sequer precisa importar-se com ele; não faz parte de suas expectativas aprofundar o conhecimento de trabalhos críticos clássicos sobre Shakespeare, explicações sobre alusões bíblicas, análises das condições de produção e recepção das obras, dos gêneros e estilos, conceitos de época; análises que, nos últimos anos, ofereceram perspectivas novas sobre suas peças; os diferentes instrumentos metodológicos usados; manuais, monografias sobre direito, medicina e botânica; obras de historiografia, livros sobre precursores, contemporâneos e vindouros de Shakespeare, tratados sobre a estrutura de seu teatro, biografias; formatos e combinações, com ou sem comentários, prefácios, introduções, apêndices, pós-fácios. Ou seja “material para satisfazer a gulodice de uma vida inteira” (ROBERTS, 1990, p.192).

Esse megatexto composto por, virtualmente, tudo que se escreveu e se escreve “acerca” de Shakespeare e de sua obra, permanece invisível ao olhar leigo. Quando

este, por exemplo, conversa com um especialista sobre *King Lear*, os dois falam, certamente de textos *diferentes*. Para o estudioso o texto “palimpsesto”, um caleidoscópio de todas as variantes da peça, incluída a cadeia interminável de enunciados seculares sobre ela pelos mais considerados -e até mais obscuros- comentaristas, pode transformar-se, talvez, em deleite superior ao interesse pela leitura da própria peça teatral.

O pequeno passeio pelo reino shakespeariano não teve outra intenção além de acentuar, de modo exemplar, o entusiasmo e as possibilidades incontáveis de inventar, construir e traduzi-lo, além das fronteiras de sua estrutura textual e além das fronteiras de sua inserção disciplinar nos estudos literários tradicionais e, sobretudo, além de sua inserção em espaços geopolíticos e culturais.

Essa fascinação, de certa forma permissiva, encontra a sua vocação radical no universo sem fronteiras do interdisciplinar, do transdisciplinar, do multidisciplinar, entendidos como panacéia. A facilidade com que se assimilam os mais diversos discursos teóricos - complexos, sofisticados e sujeitos em seu espaço disciplinar de origem a constantes rivalidades, eliminações, reavaliações- deveria ser analisada como sinal preocupante de ingenuidade, ou de prepotência, pelos que militam nos, ainda, chamados estudos de literatura.

O teórico da literatura, Jonathan Culler, aventou (talvez com razão) que o papel da teoria da literatura tinha se ampliado a ponto de ocupar o terreno tradicionalmente dominado pelo conjunto das disciplinas frouxamente articuladas pelo conceito de ciências humanas, inclusive a própria filosofia (CULLER, 1987, p. 96). O seu diagnóstico se baseia na experiência da academia americana pós-guerra, sob o impacto da expansão do campo de investigação, visível na circulação intensa de teorias de proveniência variada, especialmente nos Departamentos de Letras. Deslocadas do espaço de sua produção originária e de sua matriz disciplinar, os efeitos dessas transferências e subseqüentes miscigenações num espaço de outra tradição teórica, e a ampliação intercultural e transnacional em dimensões assustadoras, fizeram-se sentir, de imediato, nos gestos -ousados para uns e descontrolados para outros- de apropriação, adaptação, metaforização e cruzamento de fronteiras disciplinares. No universo dos estudos literários essas atitudes tiveram conseqüências interessantes e preocupantes. No primeiro caso inclui-se, provavelmente, a curiosidade pelas produções intelectuais de autores tão diversos quanto Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Sartre, Foucault, Derrida, Freud e Lacan, numa demonstração nítida de descompromisso com fronteiras disciplinares entre teoria da literatura, psicologia e filosofia. No segundo caso, fazem-se ouvir vozes alarmadas com tais intercursos promíscuos num mundo universitário organizado em departamentos que, cada um a seu modo, querem controlar -e controlam- supostamente saberes distintos. Nesta condição, essa nova fascinação dos viajantes foi bombardeada com pesados contra-

ataques. O que afinal sabe um teórico da literatura dos pressupostos epistemológicos, metateóricos, teóricos e metodológicos que regulam as discussões na esfera da filosofia; o que sabe das querelas entre antigos e novos historiadores e dos modos como eles lidam com os seus arquivos; até que ponto ele acompanha e entende, ou quer entender, as mudanças paradigmáticas que alteram as premissas de compreensão dos textos de Freud; o que sabe dos abismos que separam anti e pro-lacanianos?

Estas e outras questões incômodas e difíceis precisam encontrar, obviamente, respaldo em discussões longas, longuíssimas, detalhadas e compartilhadas antes de encher a boca gulosa com especiarias que exibem, como antecipado selo de qualidade e atualidade, os *rótulos inter, trans, multi* e até *pós-disciplinar*.

Advertências na contramão da história de teorias da linguagem e da literatura? Não o diria. Em sua grande maioria elas se encaminham para uma compreensão do fenômeno literário, não como obra caracterizável em função de uma identidade própria, mas como fenômeno de uma relação comunicacional em que desempenha funções reguladas historicamente por determinadas condições institucionais estéticas e políticas, entre outras. Nesta ótica, as novas molduras teóricas ostentam estruturas amplas, complexas e flexíveis para lidar com eventos e processos dinâmicos.

Por outro lado uma das conseqüências desta visão mostra-se na inversão de certo senso comum: ainda que mapas disciplinares são gerais pela abrangência da focalização de várias disciplinas, essa generalidade, na verdade, é particular porque as molduras escolhidas ganham sua força à custa de outras. Ou seja, mais uma vez, e curiosamente, à custa do fechamento de fronteiras. A questão que se coloca numa avaliação dos Estudos Culturais, por exemplo, não diz respeito ao seu valor, mas à superioridade dos termos de abrangência que eles parecem clamar em comparação com outros discursos considerados mais limitados. Um dos argumentos do teórico norte-americano Stanley Fish pode soar convincente: se mapas interdisciplinares, em vez de parciais, fossem totais, e adequados a todos os ângulos possíveis, não poderíamos lê-los. O olhar humano, incapaz de dispersão absoluta, ocupa um lugar particular delimitado por coordenadas espaciais e temporais que permitem determinada visão “*until we move on to another coordinate with its equally (if differently) limited permission*” (FISH, 1995, p.81).

O conjunto desses comprometimentos, desde a terminologia adotada, não é exterior a seus objetos; pelo contrário, ele é responsável pela constituição destes objetos dentro de seu espaço disciplinar específico. E mais, sem essa moldura os objetos sequer existiriam. De acordo com tais suposições, disciplinas diversas não podem juntar-se simplesmente, debaixo do guarda-chuva de um projeto ilusório de unidade fora da matriz institucional que lhes confere sentido, o que torna plausível, também, a conclusão de Fish sobre os efeitos de nossas ações. Estes, via de regra,

permanecem confinados aos princípios disciplinares e as suas fronteiras, mesmo quando recebem “*some grandiose new name like cultural studies*” (FISH, 1995, p.86).

Os pressupostos epistemológicos subjacentes a essas idéias podem representar também uma ducha fria para quem gosta de imaginar destinos mais nobres e grandiloqüentes para a literatura, um fenômeno tradicionalmente visto como forma de expressão privilegiada -senão indispensável- de conscientização, não só do espaço interior do indivíduo mas da própria esfera pública. Fish temporiza expectativas *megalômanas* desta ordem ao diferenciar sentido e eficácia de práticas dentro e fora da academia. Se um crítico literário se interessar pela investigação da estrutura moral de *Paradise Lost* de Milton, por exemplo, o resultado de suas pesquisas, divulgado em periódicos altamente especializados, limita-se provavelmente “*to the other 300 people in the world who care whether or not Satan is the real hero of Paradise Lost*” (FISH, 1995, p.88).

Afetados por essa atividade não são os sistemas de poder, seja em sua manutenção ou transformação; afetada, como observa Fish ironicamente, será no máximo uma audiência composta por aqueles que valorizam esse tipo de trabalho porque eles fazem exatamente o mesmo. O vocabulário dos críticos e teóricos da literatura é inteligível para um pequeno e limitado círculo acadêmico dentro de círculos acadêmicos. Em relação a um território mais amplo, a sua linguagem não é subversiva, mas irrelevante, apenas ouvida como estranho murmúrio de uma galáxia muito distante.

Uma segunda indagação interessante poderia ser formulada assim: como se escrevem ou se poderiam escrever histórias de literatura no horizonte dessas novas perspectivas, convicções e plausibilidades? E quais poderiam ser hoje as motivações para escrever histórias (de literatura) e que tipo de argumentos poderiam ser convenientes para justificar determinadas escolhas que privilegiam e definem modos específicos de sua compreensão, de sua função e dos modos de sua representação? Um breve olhar comparativo sobre novos experimentos historiográficos oferece algumas pistas.

Se numa retrospectiva histórica consideramos o conceito de história em sua tradução no singular coletivo -a história- como herança do século XVIII, ou, se quisermos, do projeto da modernidade que então se delineava, vale lembrar os pressupostos do novo batismo que exibiu no próprio nome o gesto de subsumir, numa representação única, a *História*, a multiplicidade de histórias no plural vistas em circulação, então, como mera coleção sem nexos. A concepção de uma humanidade *una* e de sua história, tornada visível, portanto, na substituição do plural pelo singular coletivo em sua condição de substantivo, atribuía, ao mesmo tempo, um plano único à mera coleção de feitos e eventos, vistos, em sua coexistência simultânea, como sem nexos e por acaso. Um plano pertinente para a humanidade como um todo. Ao mesmo

tempo emergia o valor prático e moral da história para o cidadão cosmopolita e, portanto, a sua função didática: História=mãe da Verdade.

Hoje, numa perspectiva crítica radical, essa idéia de uma História geral não passaria de uma ideologia eurocêntrica, marcada pelo estigma da destruição de outras formas de identidade cultural. Numa ótica mais branda e neutra, sem o peso político da primeira, poderíamos formular o problema talvez assim: Esse modelo de história perdeu a sua força de persuasão. Em todo caso, as novas formas de sua própria escrita parecem atestar esta hipótese. Um dos modelos mais acabados de sua configuração anterior revela-se explicitamente na estrutura privilegiada da forma *narrativa* -adotada pela própria historiografia- que pressupõe a ação dos personagens numa seqüência lógica, linear e progressiva. E é por isso que me parece sugestivo um olhar sobre a narrativa épica e os argumentos de sua defesa exemplar, ainda dois séculos depois. A coletânea de textos de Georg Lukács, *O realismo hoje* (1957), resultado de uma série de conferências dadas entre 1955 e 1956, e discutida com fervor durante a década subsequente, permite certas analogias. Em seu conjunto, o autor reafirma algumas posições defendidas de modo explícito no texto clássico “Narrar ou descrever?”, de 1936.

O acento, na tematização dessa questão, sobre estratégias artísticas foi condicionado pelos movimentos vanguardistas europeus que elegeram, ao contrário, a forma *descritiva* como modo de representação predileto. Lukács confronta essa opção com os procedimentos narrativos característicos do realismo clássico exemplificado, para ele, pelas obras de Goethe, Balzac, Stendhal e Tolstói. Na sua argumentação, esses dois modos de representar -narrar e descrever- são identificados respectivamente com duas posturas divergentes do escritor face aos problemas da vida social: participar ou observar. No primeiro caso o narrador oferece uma figuração da totalidade do real a partir da perspectiva final, ordenando as partes essenciais numa unidade orgânica legitimada pelo modo narrativo. Em contrapartida, o modelo descritivo favorece a emergência de uma realidade presente na forma de *montagem*. Ou seja, uma realidade sem nexos, imagens estáticas, naturezas mortas, quadros pendurados lado a lado, sem relação explícita, sem explicação. Esse modelo experimental, incapaz de promover uma visão dialética da sociedade em sua integridade e totalidade orgânica -onde o presente se constitui a partir do passado e o futuro se constitui a partir do presente- representa, ao contrário, a sua inevitável dissolução. Representa o fracasso da luta a favor de um realismo crítico “verdadeiro como a vida” (LUKÁCS, 1957, p.84).

A distância que hoje nos separa dessas convicções epistemológicas, morais e estéticas pode ser conferida no ideário programático de uma nova produção literária então emergente. O *nouveau roman*, circulando na Europa também com o rótulo de *Escola do olhar*, tinha marginalizado ou até excluído, além da metáfora como tradução

retórica mais visível de uma profundidade essencial, o próprio procedimento *narrativo* e, com ele, a possibilidade de uma estrutura contínua ascendente, baseada na presença do narrador como garantia de uma visão retrospectiva, orgânica, da unidade e totalidade do mundo, repletas de sentido. O romance *Composition I* do escritor francês Marc Saporta, publicado em 1962, exibiu as novas convicções de modo exemplar e radical a partir da própria configuração material. O experimento lendário, consistindo de 150 folhas soltas sem numeração, foi vivenciado na época como “verdadeiro pesadelo para qualquer bibliotecário” (HEILBRIG, 1998, p. 83). O escritor, ao libertar as páginas do romance de sua encadernação, rompia com uma das convenções mais tradicionais do livro impresso: a sua leitura linear imposta pelo princípio de seqüencialidade das palavras. Um pequeno manual de instruções dirigido aos eventuais usuários, convidava-os a embaralhar as páginas como o fazem os jogadores de cartas, ao acaso, gozando os pequenos ensaios, erros e surpresas na construção de sua própria história, ela aleatória, mutante, imprevisível, sem princípio, meio e fim. Como a vida.

Na época o experimento foi ironizado ou celebrado como forma visionária ao indicar o meio que permite ao romance de superar a sua, até então, inevitável, linearidade. Pela grande maioria o livro de Saporta nunca foi lido, tratado com indiferença ou esquecido, ainda que a estabilidade e integridade do texto impresso estavam sendo questionadas, quase na mesma época, ao nível da própria teorização, pelo acento colocado sobre o papel ativo do leitor, não constrangido, necessariamente, pelos mesmos princípios de linearidade. Pela estética recepional, por exemplo.

Um segundo argumento permite atualizar os efeitos desse romance experimental. Além da rejeição de uma narrativa cronológica seqüencial pela experiência da leitura aleatória de folhas soltas sem paginação, capaz de estimular múltiplas possibilidades de ordenação do processo de leitura (PEPPER, 1984, p. 182), o romance exibe a sua estrutura concreta na esfera da experiência sensorial material. Esse afastamento de uma leitura alegórica baseada na construção de sentido a favor da experiência de uma nova sensibilidade, sensorialidade e materialidade marginalizava, de certa maneira, uma concepção da arte como crítica da vida identificando uma de suas funções básicas na fabricação de ideais morais, sociais e políticos, ou seja, na construção de sentido.

Num horizonte de expectativa semelhante dos anos 60 situa-se o famoso ensaio de Susan Sontag “Uma cultura e a nova sensibilidade” publicado, em 1965, no livro *Contra a interpretação*, que enuncia expressamente um deslocamento da função da arte como instrumento modificador da consciência para a tarefa de organizar novos modos de sensibilidade. Nesta ótica a arte entende-se como extensão da vida; não perde necessariamente a sua função de avaliação moral, no entanto, essa, segundo Sontag, se tornaria menos exagerada. Mas o que esse abrandamento sacrificaria em termos de explicitação discursiva ganharia, por outro lado, em precisão e força

subliminar. “Pois nós somos o que somos capazes de ver (ouvir, tocar, cheirar, sentir) inclusive mais forte e mais profundamente do que somos o conjunto das idéias que armazenamos em nossa cabeça” (SONTAG, 1987, p.345). Aos possíveis “humanistas ultrajados” o seu consolo: “Uma obra de arte não deixa de ser um momento na consciência da humanidade no qual a consciência moral é compreendida apenas como uma das funções da consciência” (p. 346).

Uma avaliação dos novos experimentos historiográficos que se situam explicitamente numa perspectiva dos estudos atuais da literatura, permite estabelecer certos vínculos com as reflexões anteriores, enfatizando novas predileções e plausibilidades que marcam o cenário intelectual presente e desconfirmam convicções antes assumidas.

Uma série de novas propostas historiográficas publicada nos Estados Unidos exibe explicitamente a marca de concordância com posturas e plausibilidades alteradas. Entre elas parecem-me exemplares, e dignas de comentário, três modelos de historiografia (literária) publicados nas décadas de 80 e 90. No prefácio da *Columbia Literary History of the United States* (ELLIOT, 1988), os editores da obra coletiva diferenciam o seu projeto de anteriores, pela imagem emblemática de uma metáfora arquitetônica. Essa nova história da literatura, situada como “modestly postmodern” é construída como galeria de arte. Várias entradas disponíveis garantem o acesso aos diversos corredores. Em contraste com outras histórias, de caráter monumental e optando por um modo de representação linear e uniforme do passado, os seus princípios estruturais acentuam diversidade, complexidade e contradição, portanto, formas avessas a perspectivas globais, homogeneizantes. A partir desses compromissos, os editores assumem as contribuições dos diferentes autores em sua forma original sem intervenção sintetizadora que pudesse transformar a coletânea, de autoria e compromissos diversos, em narrativa linear e coerente.

Ao leitor, permite-se, desta forma, a experiência paradoxal do confronto com elementos articulados aleatoriamente numa estrutura harmônica ou dissonante sem síntese. Um procedimento condizente com hipóteses e diagnósticos recentes. Assim lemos, por exemplo, que hoje inexistem visões uniformes de uma identidade nacional e, por conseguinte, é preciso representar a multiplicidade coexistente das perspectivas da investigação contemporânea, reprimindo o desejo de vê-las unificadas. Neste sentido, comparecem, lado a lado, autores da linhagem canonizada e autores de tradições tão divergentes quanto “*American Indian writers, black writers, women writers, Asian and American, Hispanic and Jewish-American writers*” (1988, p. 24). Uma situação que obviamente proíbe falar de uma *única* história da literatura *americana*, o que o próprio título exibe com ênfase: Histórias de literatura dos *Estados Unidos*. Por outro lado, os editores homenageiam com este projeto as mudanças fundamentais do *literary criticism* dos últimos vinte e cinco anos motivadas, entre outras, pelas provações alemãs, francesas, inglesas e americanas, no campo dos pressupostos teóricos e

epistemológicos que transformaram o ambiente da discussão acadêmica em cenário, de certo modo, selvagem e aberto.

O segundo projeto, *A New History of French Literature* (1989), representa um notável e inédito esforço coletivo neste tipo de empreendimento -além do organizador responsável, de um conselho editorial, de consultores específicos por assunto e época- compõem cento e sessenta e cinco ensaístas, de orientação filosófica divergente e de origens nacionais, geográficas, disciplinares, étnicas, raciais, e culturais não sintonizáveis. *A New History of French Literature*, sob a responsabilidade geral de Denis Hollier, uma obra de mil cento e cinquenta e oito páginas, publicada pela editora da universidade de Harvard, foi recebida com entusiasmo por críticos de jornais, suplementos literários e periódicos especializados, e transformou-se de imediato em objeto de desejo de um público igualmente variado, evidenciado pelo inusitado sucesso de venda (HOLLIER, 1989).

O editor explica na introdução que a obra, idealizada para um leitor mediano, não apresenta a literatura francesa como simples inventário de autores e títulos, mas como campo histórico e cultural visto a partir de um imenso leque de perspectivas críticas contemporâneas. Segundo ele, nenhum dos modos tradicionais de apresentação enciclopédica — seja na forma de uma narrativa histórica contínua, seja na forma de um dicionário em ordem alfabética — parecia adequado para tal projeto. O primeiro, porque homogeneiza a literatura de modo artificial ordenando-a em genealogias lineares, e o segundo, porque oferece uma massa de informações freqüentemente irrelevantes, no desejo de oferecer uma cobertura completa.

A alternativa proposta por Hollier funda-se, não no princípio narrativo, mas no princípio da montagem, do arranjo de fragmentos, sem pretensão de compor imagens unificadas. Assim, *A New History of French Literature* consiste em torno de duzentos ensaios, arrumados em ordem cronológica de acordo com a data de determinados eventos. O primeiro ensaio, de 778, tematiza a morte de Rolando, e o último, de 27 de setembro de 1985, intitulado *Friday Night Books*, refere-se a um *talk-show* popular sobre novas publicações literárias na televisão francesa. Portanto, o livro é concebido para produzir efeitos de heterogeneidade e dispersão problematizando as categorias tradicionais da maioria das histórias de literatura que, ao contrário, procuram a síntese. E esta qualidade, presente também na *Columbia Literary History of the United States*, diferencia esses experimentos das marcas tradicionais dos congêneres anteriores, tanto em sua proposta temática quanto estrutural. E, deste modo, leitores -leigos e profissionais- são estimulados a compor o seu próprio menu individual e a participar de um circuito comunicativo por princípio aberto e interativo. Em suma, trata-se, em última análise, da transformação em prática historiográfica das reflexões epistemológicas, teóricas e metodológicas que mobilizaram teóricos e historiadores da literatura nas últimas três décadas.

Um outro exemplo, que merece ser lembrado, refere-se ao livro de Hans Ulrich Gumbrecht, *In 1926. Living on the edge of time*, publicado em 1997 pela Harvard University Press e traduzido em 1999 com o título *Em 1926. Vivendo no limite do tempo*. Este também chamado ensaio sobre simultaneidade histórica, transformou-se, nos Estados Unidos, em curioso *best-seller* de um público mais amplo, deixando, de certo modo perplexo, não só o autor mas igualmente o limitado círculo dos destinatários tradicionais da profissão, certamente desconfiados e desconcertados diante desse tipo de sucesso.

O livro, de umas quinhentas páginas e de autoria única - que escolhe um ano banal, 1926, como unidade temporal puramente convencional, para criar uma atmosfera capaz de produzir no leitor uma noção de como deve ter sido estar vivo naquele momento- oferece de início um manual de instruções ao usuário com a seguinte recomendação: “Não tente começar do começo, pois este livro não tem começo, no sentido em que têm as narrativas ou discussões” (GUMBRECHT, 1999, p. 9). Segue-se uma advertência para o leitor desavisado que se defronta com cinquenta e um verbetes distribuídos em três seções intituladas dispositivos, códigos e códigos em colapso. O privilégio dado à ordem alfabética pretende salientar, tão somente, a ausência intencional de qualquer estruturação hierárquica e cronológica, o que transforma esses verbetes, de imediato, em nós de uma imensa rede de referências transversais que, a exemplo de hipertextos, facultam ao leitor escolhas e caminhadas sem direção e fim. E sem previsão de tempo. “Leia no ritmo que o seu interesse determinar e na medida em que sua agenda permitir” (p. 9). O efeito pretendido de uma experiência material não mediada — você deve se *sentir* em 1926 — impõe-se pela própria escolha de acentuado estilo *descritivo*, no presente, que prioriza radicalmente percepções de superfície e concretude proporcionadas por fenômenos materiais e visões de mundo dominantes em oposição à interpretação profunda e da contextualização diacrônica, vistas como modos de expressão em concordância com o estilo *narrativo* e com a presença de uma voz autoral intencional que constrói sentido, usando o passado como tempo verbal. Um segundo impacto alia-se a essa primeira opção: o que fazer do conhecimento histórico se acreditamos que a tese de que “podemos aprender com a história” perdeu o seu poder de persuasão? (GUMBRECHT, 1999, p. 459). Para o autor não se colocam funções edificantes, moral ou politicamente. Mas, se hoje questionamos a função didática tradicional da história -uma função que parece fortemente relacionada com o hábito de pensar e representar a história como seqüência narrativa- seria necessário elaborar simultaneamente novas funções e formas de representação para uma historiografia *não-narrativa*. “Precisamos inventar modos diferentes de usar o nosso conhecimento histórico e não repetir apenas o seu valor didático”, diria Gumbrecht no apêndice (p. 462). Ele aventava, então, a hipótese de que, talvez por falta de legitimações mais racionais plausíveis e convincentes, ainda pudessemos admitir que o que nos leva a reconstruir o passado é o nosso desejo

impossível de uma vivência direta de mundos que existiram antes de nós nascermos. Neste contexto a vivência direta do passado implica o desejo de *tocar, cheirar e provar* estes mundos passados através dos objetos que os constituíram, reivindicando um lado sensorial da experiência histórica até então profundamente marginalizado e subestimado (GUMBRECHT, 1999, p. 467).

Esse, segundo o autor, seria talvez um meio produtivo para recuperar algum uso para todo o conhecimento que tão freneticamente produzimos, preservamos e ensinamos sobre o passado. O deslocamento do reino das idéias, das representações racionais guiado por projetos edificantes se daria, então, a favor de uma história no espaço das vivências e experiências concretas da vida cotidiana em sua materialidade sensorial. O que dispensa igualmente o esforço, impossível aliás, de regular o mundo caótico da experiência vivencial a partir de categorias ordenadas. Mais um argumento para desenfatar uma escrita espelhada na estrutura narrativa.

No livro de Gumbrecht transparecem variadas indicações, que situam os seus compromissos claramente em sintonia com uma situação acadêmica e intelectual específica, que corresponde ao que “nós (pessoas educadas dentro da cultura ocidental de 1997)” imaginamos ser história enquanto participantes da discussão mais avançada no campo disciplinar e profissional da história/historiografia a que pertencemos (1999, p. 11). Antes de mais nada, trata-se de novas convicções epistemológicas compartilhadas acerca da história e de suas formas de representação. A negação de uma história de estrutura unilinear e totalizante e o privilégio dado a uma representação sincrônica isenta da seqüencialidade, sublinhado pelo próprio estilo narrativo, portanto, tornam este livro, classificado pelo autor de *ensaio sobre simultaneidades*, incompatível com idéias de coerência e síntese. Ao invés delas é sugerido o modelo de rede ou de campos de realidades, não apenas discursivas, que moldam condutas e interações no ano de 1926. Não é por acaso que, neste contexto, a figura do rizoma é evocada com insistência.

Para leitores de interesses profissionais, o livro oferece, sob forma de apêndice, uma dupla contextualização. Gumbrecht enuncia, aí, explicitamente os seus vínculos com uma discussão acadêmica e intelectual atualizada no campo das ciências humanas, responsável pela escolha de conceitos contemporâneos plausíveis e aceitáveis para o experimento historiográfico que o projeto ensaia. Se dele não fazem parte, portanto, propósitos edificantes para o conhecimento histórico, o experimento -cujo universo referencial não apenas literário, do espaço de um ano, estende-se aos mais variados objetos, experiências e fenômenos culturais, políticos e sociais do mundo em 1926, tais como aviões, automóveis, transatlânticos, americanos em Paris, bares, *dancings*, revistas, *jazz*, boxe, touradas, gramofone, telefone, comunicação sem fio, greve e artistas de fome- faz-se acompanhar, em compensação, por uma densa discussão teórica e pela legitimação de pressupostos de parcialidade, perspectividade, objetividade, relatividade e construtividade, conceitos que, de certo modo, se transformaram em

repertório sensocomunal das reflexões recentes sobre novas formas de escrever histórias de literatura e também, sobre a prática dos empreendimentos historiográficos efetivamente concretizados. Se vincularmos com este repertório o convite do autor para uma radicalização dos seus resultados -um argumento que articula os nossos processos de conhecimento com o presente- entendemos talvez parte do novo cenário intelectual que abriga as nossas curiosidades e perplexidades sem o menor conforto da síntese.

Em todo o caso, os exemplos analisados de uma nova escrita historiográfica revelam de forma inquestionável o desejo de diminuir o descompasso entre uma teorização complexa e uma prática, de certo modo, alheia às discussões atuais na esfera da teoria da história e da teoria da literatura.

Se, além do mais, damos crédito ao interesse e ao sucesso desses experimentos, não só junto a um círculo restrito de especialistas mas junto a um público amplo, estamos diante de um fenômeno que ensaia na prática o difícil casamento entre o recinto fechado da academia e o espaço *extra-muros* onde se demanda uma pedagogia inovadora que, além da construção de conceitos em um processo racional, saiba revigorar, ao mesmo tempo, uma experiência viva fundada no desejo de tocar, cheirar e provar os objetos de investigação de nossa curiosidade científica.

Nesta situação de hipercomplexidade, parece impossível propor modos e estratégias de compreensão para o fenômeno literário, atribuindo-lhe identidade sem sucumbir ao encanto de metáforas belas e sedutoras que pluralizam o substantivo, que matizam o seu campo semântico pelo acréscimo de adjetivos e dão mobilidade à construção de seus sentidos: identidades em trânsito, identidades migratórias, diásporas, híbridas, formação identitária, construção, fabricação, combinação e recombinação, tensão, miscegenação, negociação identitária, etc.

Início, então, o meu último ponto de discussão.

Se hoje nos encontramos no limiar de uma era midiática que opera com sistemas de produção, transmissão e recepção de textos radicalmente novos que ameaçam o charme nostálgico e “a satisfação bucólica dos mundos europeus do livro” a partir de novas possibilidades da organização do saber, o *hipertexto*, e de novas qualificações para a ficção, o *ciberespaço*, — como se lia recentemente na orelha do livro *Literatur im Informationszeitalter* organizado por Dirk Matejowski e Friedrich Kittler (1996) — precisamos, para além dos clichês de uma crítica da cultura que profecia o início de uma era catastrófica de analfabetos viciados em formas estéticas da visualidade virtual, lançar um olhar sobre as mudanças que ocorrem quando o livro, até agora figura emblemática de nossa civilização ocidental, abandona o lugar tradicional à procura de novos espaços e modos de atuação, e a literatura passa a disputá-los com incontáveis discursos rivais.

Como, no espaço de uma teorização da literatura, analisar criticamente essas condições alteradas que perturbam de modo radical a nossa noção de *texto* enquanto identidade caracterizável a partir de uma configuração verbal específica e a partir de um projeto de representação, sob suspeita desde os anos 70 em função de novos pressupostos *epistemológicos*? No momento atual, não se questionam apenas idéias de unidade e coerência a partir da suposição de um circuito interativo cognitivo entre texto-leitor, mas também a partir da materialidade empírica de todo o processo comunicativo nas diversas instâncias constitutivas das relações concretas entre produtores, textualidades e consumidores, na qualidade de agentes sociais e históricos. Em outras palavras, os papéis e conceitos tradicionais atribuídos ao leitor, ao autor e ao texto como componentes desse circuito comunicacional do fenômeno literário precisam ser reajustados quando passamos da estrutura discursiva linear da tecnologia impressa da escrita -preto no branco- para a forma multimidiática da tecnologia eletrônica digital.

Uma das novas condições desse percurso para a noção de texto diz respeito ainda à própria maneira de compreender a articulação entre elementos e passagens do texto e esferas *fora* do âmbito de sua escrita. Ou seja, ela diz respeito à própria relação ficcional/factual e, portanto, ao conceito tradicional entendido como mimese. Estamos diante de uma questão tratada de modo particular no âmbito da tecnologia impressa baseada naturalmente na diferenciação explícita entre interior/exterior, mas que se revela, de certo modo, inadequada quando lidamos com uma textualidade virtual eletrônica (GABRIEL, 1997, p.71). Se esta situação não implica necessariamente o abandono de uma das últimas convenções preservadas que tentam esboçar uma identidade para o fenômeno literário, pelo menos demanda novas reflexões sobre categorias como ficcional, imaginário e real.

Uma das questões oportunas que deveria, assim, motivar os estudos literários contemporâneos diz respeito à descontextualização de novo tipo, ou melhor, à falta de contextualidade desses espaços hipertextuais. Enquanto o leitor tradicional buscava na literatura, eventualmente, vestígios para compreender o contexto real de sua vida em relação ao próprio processo identitário, tanto pessoal quanto coletivo, na situação hipertextual, o usuário precisa antes inventar contextos para construir possíveis sentidos. Entretanto, segundo perspectivas culturais pessimistas, o fluxo constante de fragmentos que emergem e desaparecem sem articulações duráveis facilita a construção de pseudo-contextos. Objeções similares circulavam também com insistência quando a mídia televisiva era problematizada como ameaça ao livro impresso, a partir do argumento de favorecer a criação de pseudo-realidades desconexas, pelo fato de abandonar a seqüencialidade linear das palavras, passíveis de serem percorridas por atos de leitura de índole contemplativa e durável.

O ambiente hipertextual distingue-se ainda da noção usual de texto pela sua organização discursiva não linear, libertando-se, portanto, do princípio organizativo

único -a seqüência- e questionando o próprio estatuto formal do texto fixo e uniforme estruturado segundo princípios de início, meio e fim baseados em conceitos de linearidade e seqüencialidade. Em configurações hipertextuais torna-se difícil ou impossível definir essas marcas, porque inexistem palavras iniciais ou finais em sentido tradicional e qualquer texto pode transformar-se em multiplicidades. Hipertextos não definem inícios e fins e tampouco outras fronteiras. Inseridos numa rede de outros textos, eles libertam a literatura da idéia da obra como objeto absoluto e fechado. Nesta ótica o hipertexto traduz de modo radical a materialidade da noção de obra aberta que funda a possibilidade de experimentação ilimitada e, ao mesmo tempo, impõe a seguinte reflexão: se o hipertexto representa a inserção de textos particulares em contextos textuais variáveis, permitindo ao usuário mudanças incontáveis, será que, neste caso, a obra particular, transformada em parte de um complexo diálogo, não perde a sua unicidade e originalidade? Em outras palavras, a possibilidade de ter uma identidade inconfundível em função da qual é confrontada com juízos de valor? Obviamente propostas tradicionais sobre valor estético sequer entendem essa pergunta.

As conexões eletrônicas alteram também profundamente as experiências estéticas de um texto ao modificar as relações temporais e espaciais com outros textos. Nesta nova condição, todos os textos passam a ter caráter mutante e o leitor, despojado de regras fixas, circula livremente e desenha caminhos possíveis, adaptáveis a vontades e necessidades próprias e, freqüentemente, acidentais. Trata-se de situações inaugurais que modificam ainda os relacionamentos convencionais entre autor e leitor. O hipertexto faculta ao leitor ativo a transformação permanente de textos, o que de certo modo enfraquece a importância da própria instância autoral. Mas não só. Teorias da literatura tradicionais nos induziram a supor a existência de sentidos subjacentes aos próprios textos, vinculados à idéia de uma identidade autoral integrada movida por atos intencionais. A quantidade ilimitada de textos conectáveis em sistemas hipertextuais pressupõe, no entanto, uma existência fundante de textos a partir de incontáveis textos referenciais e, assim, todo texto novo já nasce como tecido de textualidades múltiplas e toda instância autoral que altera e acrescenta elementos, por seu lado, emerge na qualidade de compositor de textos multivocais. E é neste sentido que podemos falar numa conversão do autor em "texto" (GABRIEL, 1997, p.74).

Embora problemas deste tipo tivessem feito parte de discussões intensas a partir da introdução de conceitos como intertextualidade, por exemplo, eles ficaram restritos a uma intervenção ativa meramente mental por parte de leitores que, de alguma forma, ainda podiam controlar o diálogo em função do acesso a um repertório variável, mas pessoal. As questões atuais situam-se em outro nível e, penso eu, só podem ser abordadas adequadamente no contexto de uma permanente reconstrução de repertórios teóricos em contato com esferas empíricas concretas, porque o novo circuito demanda a materialização dos elementos envolvidos. A quantidade de textos e produtores conectáveis num sistema hipertextual em rede pressupõe a existência de textos a

partir de inúmeros textos referenciais (não apenas verbais) e a partir da intervenção participativa de incontáveis e, sobretudo, incontroláveis parceiros comunicativos. A presença virtual de outros textos e autores no ambiente hipertextual converte assim, de fato, o escrever em gesto cooperativo entre autor e leitor. Em todo o caso, na rede virtual de conexões eletrônicas, textos não oferecem existência palpável e estável, mas esta se dá numa permanente combinação relacional, quando eles são produzidos e/ou recebidos e articulados por indivíduos ocasionais. Neste contexto o questionamento e o desconforto diante da noção de uma subjetividade integrada, atribuídos comumente ao pensamento moderno e especialmente ao pós-moderno, responsabilizados assim pela ruína de um dos alicerces da civilização ocidental, encontram uma espécie de apoio na condição do hipertexto ao radicalizar a nossa consciência de se tratar de uma construção convencional histórica, porque em seu espaço não faz sentido o uso explícito de conceitos de autoria. Nele circulam usuários ativos que criam, em comum, sistemas hipertextuais, ainda que seja impossível promover a presença de todos estes autores colaboradores. Textos inseridos na rede de conexões eletrônicas não existem por si, mas enquanto constelação relacional.

No entanto, a tecnologia do livro, definida pelas regras de nossa cultura, que, por seu lado, define autoria e propriedade intelectual, impede por assim dizer o reconhecimento de autoria cooperativa. Enquanto no campo das ciências naturais se favorece explicitamente uma concepção inclusiva de autoria que permite o crédito a todos os participantes de uma pesquisa, nas ciências humanas prevalece uma espécie de desconfiança estética e emocional em função do próprio valor atribuído ao ato criativo e original que apenas oculta o fato de que artistas e escritores sempre conviveram na companhia estimulante de textos pré- e co-presentes, de uma herança de quase três milênios.

Parece óbvio que a condição e a circulação do livro, como símbolo de nossa tradição cultural, precisam ser repensadas no âmbito de uma teorização complexa e nova no momento da emergência não só desse tipo de práticas hipertextuais mas, também, diante do surgimento, em escala comercial, dos próprios livros eletrônicos e dos seus imprevisíveis efeitos sobre o circuito tradicional do livro impresso e, de modo especial, sobre o processo comunicacional do (ainda chamado) fenômeno literário.

OLINTO, H. K. *New spaces for literary studies' navigation*. **Itinerários**, Araraquara, n. 19, p. 137-154, 2002.

- ABSTRACT: The following reflexions discuss the current situation of literary studies distinguished, in the institutional sphere of the academic environment on the one hand by the crossing of their borders. On the other hand, strategies for disciplining their

field of investigation can be identified. We shall approach issues related to the amplified space configured by the textual unit towards new foundational units of text-reader and text-context under a pragmatic perspective. Furthermore, the enlarging of the disciplinary horizon due to mediatic processes of digital technology will be discussed, since they operate with radically new systems of production, transmission and reception that also affect the literary system.

- KEY WORDS: Literary studies, Literary history, mediatic processes.

Referências

- CULLER, J. Criticism and Institutions: the American University. In: ATTRIDGE, D. et al. **Post-structuralism and the question of history**. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987. p. 82-98.
- ELLIOT, T. et al. **Columbia literary history of the United States**. New York: Columbia Univ. Press, 1988.
- FISH, S. **Professional correctness**. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- GABRIEL, N. **Kulturwissenschaften und neue Medien: Wissensverteilung im digitalen Zeitalter**. Darmstadt: Primus, 1997.
- GUMBRECHT, H. U. **In 1926: Living on the edge of time**. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1997.
- GUMBRECHT, H. U. **Em 1926: vivendo no limite do tempo**. São Paulo: Record, 1999.
- HEILBRIG, J. Der Rezipient als Cybernaut. In: _____. (Org.). **Intermedialität**. Berlin: Erich Schmidt, 1998. p. 81-92.
- HOLLIER, D. On Writing Literary History. In: _____. (Org.). **A new history of French Literature**. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1989. p. xxi-xxv.
- LEITCH, V. B. **Cultural criticism, literary theory, poststructuralism**. New York: Columbia Univ. Press, 1992.
- LUKÁCS, G. **Significado presente do realismo crítico**. Lisboa: Cadernos de Hoje, 1957.
- PEPPER, J. Postmodernism: unitary sensibility (Von der geschichtlichen Ordnung zum synchron-environmentalen System). In: PÜTZ, M.; FREESE, Peter (Org.) **Postmodernism in American Literature**. Darmstadt: Thesen Verlag, 1984. p. 167-93.
- RESCHER, N. The State of North-american philosophy today. **Review of Mataphysics**, v. 46, 1993.
- ROBERTS, T. J. **An aesthetics of junk fiction**. London: Georgia Univ. Press, 1990.

- SONTAG, S. Uma cultura e a nova sensibilidade. In: _____. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.338-50.
- SPIVAK, G. C. The problem of cultural self-representation. In: _____. **The Post-Colonial Reader**. New York: Routledge, 1990.
- VEESER, H. A (Ed.). **The new historicism reader**. New York: Columbia Univ. Press, 1994.