

# ***Crítica literária e literatura na contemporaneidade: tensões e divergências***

Jefferson Agostini Mello

## I

O objetivo deste ensaio é o de refletir sobre as tendências da crítica literária brasileira na atualidade e sua relação com a literatura contemporânea. Trata-se de uma aproximação teórica na qual estão em jogo não tanto as obras contemporâneas propriamente ditas – embora elas apareçam como pano de fundo da discussão – mas, sobretudo, os modos de interpretá-las, cujos pressupostos, vale dizer, não são tão novos e se aplicam também à leitura da literatura brasileira de modo geral.<sup>1</sup>

Tomarei como ponto de partida um texto recente de Roberto Schwarz, intitulado “Leituras em competição”. Embora seu foco seja a crítica machadiana, o embate teórico ali detectado – que ganha força na década de 80 – pode ser útil para a compreensão das correntes críticas em conflito até os dias de hoje, definidoras igualmente dos modos de recepção do texto literário contemporâneo no Brasil. De modo que, para além do seu argumento central, que é o de mostrar o equívoco de leituras que não levem em conta a sociedade brasileira na interpretação das obras de Machado de Assis, interessa-me, primeiramente, tanto a idéia da competição entre duas matrizes interpretativas da obra machadiana que Schwarz detecta quanto a descrição que ele faz delas.

A primeira matriz, à qual se filia o crítico, busca interrogar a obra do autor de *Dom Casmurro* sob o signo da luta contra o subdesenvolvimento:

A reflexão busca identificar nela [na obra] os pontos de liga entre a invenção artística, as tendências internacionais dominantes e as constelações sociais e culturais do atraso, *com as sinergias correspondentes*. Estas últimas são a prova viva de possibilidades reais, devidas a conjunções únicas.

Nessa perspectiva, a obra liga-se a aspectos históricos e sociais, não necessariamente como reflexo destes, mas lhes propondo, do ponto de vista da estética, desdobramentos novos no âmbito da sociedade brasileira: “A qualidade do resultado se deveria ao teor substantivo das dificuldades transpostas, que são de várias ordens, não só artísticas” (SCHWARZ, 2006, p. 67).

Já a segunda matriz seria resultado do trabalho acadêmico dos países do centro. Trata-se de teorias literárias que, ao serem filtradas pelos *campi* americanos, buscam estender aos da periferia o seu campo de aplicação, “como se fossem firmas” (SCHWARZ, 2006, p. 66). Deste modo, propõem uma leitura universal e moderna da obra de Machado de Assis, fazendo pouco caso de aspectos estruturais da sociedade brasileira da segunda metade do século XIX:

Observam que não foi necessário conhecer ou lembrar o Brasil para reconhecer a qualidade superior de Machado, nem para apontar a sua afinidade com figuras centrais da literatura antiga e moderna, ou com as teorias em evidência no momento, ou, sobretudo, com o próprio espírito do tempo. (SCHWARZ, 2006, p. 67)

Como podemos notar, as duas tendências espelham não apenas visões distintas da obra machadiana, mas perspectivas teóricas mais amplas. Sem entrar, por enquanto, nos detalhes da discussão, deveríamos reter apenas as tensões particular/universal, heteronomia/autonomia que Schwarz detecta na crítica literária machadiana com, segundo ele, o auxílio da obra teórica de Pascale Casanova.<sup>2</sup> Embora o crítico busque provar que a sua leitura de Machado é a mais coerente – universal porque local – o que chama a atenção em sua análise é o aspecto politicamente interessado da leitura universalista do autor de *Dom Casmurro*.

No seu *A república mundial da letras*, Pascale Casanova relativiza o caráter universal ou cosmopolita – eventualmente tido como superior – da obra literária, pensando o particular e o universal da literatura como tempos de um mesmo espaço. Ela parte de uma alegoria de *O motivo no tapete*, de Henry James, para afirmar que

[...] tudo o que se escreve, se traduz, se publica, se teoriza, comenta e celebra seria um dos elementos dessa composição [o tapete]. Cada obra, como ‘motivo’, só poderia ser decifrada a partir do conjunto da composição, só brotaria em sua coerência reencontrada em ligação com todo o universo literário. As obras literárias só se manifestariam em sua singularidade a partir da totalidade da estrutura que permitiu seu surgimento. Cada livro escrito no mundo e declarado literário seria uma parte ínfima da “combinação” de toda a literatura mundial. (CASANOVA, 2002, p. 17)

Portanto, obras que têm a autonomia como meta só se constroem em relação, ou melhor, em tensão com as outras, numa luta para se aproximar cada vez mais do que Pascale chama de Meridiano de Greenwich literário, o espaço dentro do espaço mundial com maior acúmulo literário, que, segundo a autora, é a cidade de Paris. É por ela, e por sua relação de proximidade para com ela, que os competidores do espaço literário mundial se medem. Maior acumulação corresponde a maior autonomia, e conseqüentemente a uma produção mais próxima dos valores cosmopolitas. Menor acumulação, por sua vez, significa uma literatura de fundo nacionalista e heterônoma, dependente da política e da ideologia: “o imperativo categórico da autonomia é a oposição declarada ao princípio do nacionalismo literário, ou seja, a luta contra a intrusão política no universo literário. O internacionalismo estrutural das regiões mais literárias garante sua autonomia” (CASANOVA, 2002, p. 114).

É claro que instâncias como autonomia, capital literário ou a idéia de uma cidade literária por excelência não são instâncias naturais, mas naturalizadas, ou seja, são discursos que articulam saber e poder, emitidos por mediadores culturais que os legitimam. Segundo Casanova, “o poder específico dessa ‘aristocracia’ artística só é medido, portanto, em termos literários: seu ‘poder considerável’ é o poder, muito específico, que lhe permite decidir o que é ou não literário, e consagrar definitivamente todos os que ela designa como grandes escritores” (CASANOVA, 2002, p. 38).

Da mesma forma, a literatura pura se constitui “*contra* a nação e o nacionalismo”: “nos lugares mais autônomos, a literatura constrói-se contra as reduções ou as instrumentalizações políticas e/ou nacionais” (CASANOVA, 2002, p. 113). A palavra “contra”, repetida duas vezes, uma delas grifada, pressupõe esse outro não-literário ou ainda não tão literário como instância co-fundante do literário. Casanova explicita melhor os termos da dialética afirmando que

[...] esse longo processo histórico no decorrer do qual se conquista a autonomia e se constitui o legado literário oculta a origem ‘política’ da literatura: pode fazer com que se esqueça o laço histórico muito forte que une literatura e nação no momento da fundação nacional, produzindo, assim, a crença de uma literatura completamente pura, liberada da história. (CASANOVA, 2002, p. 114)

E é por essa relação dinâmica e entremeadada pelo jogo de poder literário, que é possível relativizar a idéia de atraso:

as noções relativas de ‘atraso’ ou ‘avanço’ estéticos, que estão na cabeça de todos os escritores em estado de estrutura jamais enunciada ou explicitada como tal (uma vez que o universo literário tem por lei tácita a gratuidade universal do dom e do reconhecimento literário), evidentemente não são enunciadas aqui como uma definição *a priori*, fixada *in natura* e imutável. Estão inscritas na lógica do universo literário cuja norma prática constituem. E é importante constatá-las sem instituí-las como juízo de valor ou como tomada de posição normativa professada como tal pelo analista. (CASANOVA, 2002, p. 119)

Ainda, tal competição sistêmica do universal com o particular, do cosmopolita com o nacionalista, do autônomo com o heterônimo, do centro com a margem teria a sua reprodução em miniatura dentro de cada espaço nacional. Em cada um deles, haveria um grupo de críticos e escritores mais cosmopolitas, cujos interlocutores seriam mais os do centro do espaço literário mundial do que os das bordas. Porém, vale lembrar que o cosmopolitismo é antes de tudo uma construção discursiva que os críticos e artistas incorporam como valor essencial, mas que só funciona em relação, ou melhor, em competição, nesse caso, com o nacional mais nacional, que seria então o representante do atraso.

O livro de Pascale Casanova contribui, assim, para desnaturalizar uma discussão que marca os estudos literários contemporâneos, sugerindo que o ato criativo não é assim tão livre. No âmago do vôo imaginativo dorme uma guerra estético-política, que o constitui. Roberto Schwarz, em seu ensaio, toma essa observação de Casanova, voltada sobretudo para a criação literária, para pensar os termos da crítica, apontando num primeiro momento para matrizes semelhantes em competição: os mais e os menos cosmopolitas ou universais, os mais e os menos autônomos. Assim, do mesmo modo que no âmbito da obra literária, sempre em competição, o discurso *sobre* a literatura acabaria também sendo menos um discurso sobre o texto literário do que *contra* um viés crítico concorrente. Isso se confirma, como veremos a seguir, nos juízos de três críticos sobre a literatura brasileira contemporânea. No cerne das visões estará a crítica não apenas a determinada corrente teórica, a saber, àquela que visa a articular literatura e sociedade, como também a uma concepção de literatura que busca tratar da realidade social, herdeira do naturalismo e, principalmente, do regionalismo da década de 30.

## II

Ao ser perguntado em uma entrevista sobre o que lhe é mais atraente em termos de ficção brasileira nos dias de hoje, o professor, crítico literário e escritor Flávio Carneiro responde: “a diversidade”. E complementa:

Sei que não há nenhum período literário homogêneo – basta pensarmos na multiplicidade de vozes do romantismo ou do modernismo, por exemplo –, porém, o que marca a atualidade é que não há propriamente confronto, mas convivência das mais variadas vertentes, ainda que algumas em tensão com outras (em tensão, não em conflito). Alguns acham isso uma pobreza, saudosos dos tempos combativos das vanguardas. Eu acho, pelo contrário, uma grande riqueza saber que não há mais patrulhas, que o escritor pode seguir seu próprio caminho, sem precisar ser contra ou a favor de determinada corrente. Daí achar um retrocesso essa insistência (ainda que para efeitos meramente midiáticos) na idéia de geração, grupo, etc.<sup>3</sup>

Em termos gerais, o comentário de Flávio Carneiro semelha o do sociólogo Zygmunt Bauman. Ao se referir à mesma impossibilidade de vanguarda e de projetos discerníveis no mundo (ocidental) contemporâneo, Bauman escreve que “no cenário pós-moderno presente, falar de vanguarda não faz sentido”. Para ele, “a multiplicidade de estilos e gêneros já não é uma projeção da seta do tempo sobre o espaço da coabitação” (BAUMAN, 1998, 127). Ao invés do combate em torno de projetos, mais ou menos delineados, que enfrentam a sociedade – embora, por outro lado, incorporem e exacerbem muitos aspectos desta – há no contexto da arte pós-moderna um mercado cultural com excesso de oferta, dominado pela competição desbragada:

[...] quando a competição domina, há pouco espaço ou tempo deixado para ação de grupo, confraria de idéias, escolas disciplinadas e disciplinadoras – todas essas ‘forças de associação e alinhamentos confinantes’ tão característicos dos tempos de guerras santas. (BAUMAN, 1998, p. 128)

Assim, dando um lugar para a arte pós-moderna semelhante ao da mercadoria, Bauman amplia a compreensão do que o crítico brasileiro entende como uma situação sem “patrulhas”, isto é, sem ideologias. Entretanto, para Bauman estas perduram no pós-modernismo e, segundo ele, são justamente a do mercado, isto é, da quantidade em detrimento da qualidade, e a do simulacro (Baudrillard). E embora haja coincidência no que ambos os autores expõem acerca do fim das escolas, dos grupos e das tendências, percebemos duas leituras um pouco distintas do fenômeno: uma cética e outra otimista, em que uma suposta abertura substituiria os ranços e as polêmicas entre tendências divergentes.

Mesmo assim, na seqüência da sua entrevista – e também em outras, publicadas no seu *site* – Carneiro reitera características como inutilidade, ambigüidade, não referencialidade, imaginação e anti-realismo como marcas do que seria a ficção, ou melhor, a literatura. Ele faz questão de dizer que “o texto literário deve ser sempre um artefato fabricante de ambigüidades”. Essa seria, segundo ele, a “função da literatura. Não a de ensinar, não a de provocar revoluções, mas a de dar alimento para a imaginação”. De

modo que, por trás da diversidade, parecem persistir dois tipos de ficção e crítica. O primeiro seria o do prazer, que não leva a lugar nenhum, senão à deriva significante; outro seria o do saber, permeado então de ideologia e pedagogia. Vaticina Flávio Carneiro, na mesma entrevista:

[...] o crítico que busca encontrar a verdade, a interpretação absoluta, única, está equivocado desde o princípio e sua leitura será o que eu chamaria de leitura de conteúdo, que é aquela que sai destrinchando o texto à procura do que ‘o autor quis dizer’, do recado ideológico...

O curioso é que, para um crítico não afeito a classificações e dogmas, surgem, aqui, tanto uma classificação quanto juízos de valor acerca de qual é a “função da literatura”, além de dois campos distintos – um autônomo, outro heterônomo (da arte a serviço de alguma coisa), semelhantes aos detectados por Casanova – que, juntamente com a questão da mercadoria e da indústria cultural, acabariam marcando ideologicamente a ficção brasileira contemporânea.

De sua parte, Flora Süssekind, em artigo publicado recentemente na revista *Literatura e Sociedade*, também aponta para uma tendência mais documental ou heterônoma, e para outra mais experimental, de nossa literatura contemporânea, numa perspectiva cujos pressupostos não divergem muito nem dos de sua dissertação de mestrado de 1982, publicada em livro sob o título *Tal Brasil, qual romance?*, de 1984, nem de seu livro posterior, de 1985, *Literatura e vida literária*. A tese do artigo, salvo engano, é a de que o viés experimental da literatura permitiria novos agenciamentos, pois é imaginativo, e não mero reflexo de algo anterior. A autora busca então relacionar o conceito deleuziano de “desterritorialização” com a forma literária brasileira contemporânea e com a experiência urbana. Inicia seu texto afirmando que “é predominantemente urbana a imaginação literária brasileira nas últimas décadas” (SÜSSEKIND, 2005, p. 61). Já num segundo momento, ao se referir à forma e ao conteúdo da nova literatura, deixa claro que privilegiará a “produção de espaços não-representacionais”, optando “pelo exame mais detido de alguns exemplos da produção poética brasileira e não de letras de *rap* ou *funk*, com seu registro do cotidiano violento e excludente nas periferias das grandes cidades do país, ou da prosa recente” (SÜSSEKIND, 2005, p. 61), cuja característica seria a ênfase documental, “marcada ora por uma espécie de imbricação entre o etnográfico e o ficcional” – a referência, aqui, é também ao romance *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins – “ora por um registro duplo, no qual se espelham fotos e relatos” (SÜSSEKIND, 2005, p. 62).

Dessa forma, Süssekind sustentará ao longo das primeiras páginas do seu texto uma visão aparentemente dicotômica da literatura contemporânea. Num pólo, para caracterizar a produção cultural realista, que rejeitará ao longo do argumento, usará expressões como “exercício tipológico”, “dependência discursiva”, “imposição representacional”, “captura documental do referente urbano”, “reafirmação da distância entre observador e matéria documentada”, “um controle e uma imobilização da perspectiva históricas” (SÜSSEKIND, 2005, p. 62-63). Em outro pólo, para classificar a produção poética a ser valorizada, a autora se utilizará das seguintes expressões: “‘encontros inesperados’ entre pessoas díspares”, “desperspectivação”, “trânsito – e não separação – entre sujeito e objeto, entre narrador e imagem fotográfica”, “narratividade conflituosa,

desconfortável”, “exercícios de afastamento e aproximação” com relação a um quadro urbano de violência implícita, “autoclassificação narratorial errática”, “modos de deambulação” (SÜSSEKIND, 2005, p. 64-65). A autora inferirá, ainda, que a produção cultural de teor realista é fruto “do medo e da violência” da classe média, uma “criminalização do social” que “parece ter se acentuado exatamente no período de redemocratização política do país. E parece operar discursivamente por meio de classificações rígidas, estereótipos, segregações” (SÜSSEKIND, 2005, p. 66). Para dizer nos termos de Luís Costa Lima, a ficção realista controlaria o imaginário, isto é, vetaria a ficção, e apresentaria aos leitores o que eles já sabem. É claro que, numa outra perspectiva, que a autora reputa como mais afinada com a ordem urbana das grandes cidades brasileiras, surgiriam também “como interlocutores particularmente críticos de uma experiência cidadina de violência, instabilidade e segregação alguns dos processos de desfiguração e desterritorialização, estruturais à literatura brasileira” (SÜSSEKIND, 2005, p. 66), mais ricos, portanto. A referencialidade a algo anterior cancelaria seja a ficcionalidade seja o genuinamente literário e poético que este modelo, mais fluido, trataria de propor, causando estranhamento e não reiterando a estabilidade, isto é, a própria segregação.

Ainda, uma leitura a princípio ambígua da literatura dita neo-documental ou realista está presente em um artigo de Silviano Santiago, lido como palestra, em Boston, numa homenagem a José Saramago pelo seu prêmio Nobel em literatura, e publicado em *O cosmopolitismo do pobre*, de 2004. No artigo, o consagrado crítico brasileiro fará, igualmente, uma interpretação dúplice da produção literária brasileira desde o século XX. Da mesma forma que Sússekind, ele criticará, valendo-se do ponto de vista de um virtual “leitor estrangeiro”, os livros de literatura “que denunciam despididamente a condição miserável de grande parte da população brasileira”. São livros, segundo ele, que, em geral, “pouco se preocupam em satisfazer os mínimos requisitos que transformariam em obra de arte o fato bruto socioeconômico. Estão mais próximos da reportagem jornalística [...] do que da literatura” (SANTIAGO, 2004, p. 69). De modo que, para o leitor estrangeiro, revestido de bons sentimentos, “a brutalidade é o território onde os bons sentimentos do leitor exorcizam o feitiço armado pelo seu outro, subdesenvolvido no caso” (SANTIAGO, 2004, p. 70). Brutalidade e violência equivaleriam ao exótico, algo que não faz parte da realidade de um por assim dizer cidadão do mundo, mas que ele tem prazer em ver/ler na sua superficialidade.

O autor parece correto em seu juízo, já que, após a leitura dessas obras em que a brutalidade se espetaculariza, teríamos expiado, no plano da ficção, as nossas mazelas, que, entretanto, continuariam existindo. Além disso, suas apreciações acerca da produção literária brasileira do século XX aprimoram o argumento de Sússekind, não só por causa da perspectiva histórica nelas contida como também por sugerir mais dinamismo. O autor escreve que

[...] ao longo do século XX, os nossos melhores livros apontam para a Arte, ao observar os princípios individualizantes, libertadores e rigorosos da vanguarda estética europeia, e ao mesmo tempo apontam para a Política, ao querer denunciar pelos recursos literários não só as mazelas oriundas do passado colonial e escravocrata da sociedade brasileira, mas também os regimes ditatoriais que assolam a vida republicana. (SANTIAGO, 2004, p. 66)

Este, segundo o autor, é o caráter anfíbio da nossa literatura, uma somatória original de “Arte e Política” (SANTIAGO, 2004, p. 68). Ou ainda, em outras palavras, um híbrido, que para o leitor estrangeiro parece um fantasma: “Fantasma que certamente o assombrará – caso seja menos respeitoso das fronteiras nacionais e das convenções disciplinares – no seu próprio cotidiano de habitante do Primeiro Mundo” (SANTIAGO, 2004, p. 68). Portanto, o chamado realismo nacional não abre mão da Arte, muito pelo contrário, funde esta à crítica social. E é isso que incomoda o leitor estrangeiro, acostumado a ver os campos muito bem separados: “ele quer enxergar o estético na Arte e o político na Política. Ele quer o que o texto não quer. Ele não deseja o texto que não o deseja. Cada macaco no seu galho, como diz o ditado” (SANTIAGO, 2004, p. 69).

Mas se, num primeiro momento, Silviano Santiago valoriza o aspecto anfíbio de nossa literatura, em seguida, pressentimos em seu discurso a idéia de que deveríamos ter “chegado lá” (ou de que poderemos uma dia “chegar lá”), que a literatura entre nós devesse servir, como a estrangeira, apenas “*ut delectet e ut moveat* (para deleitar e comover)”. Não que o autor não reconheça, em nosso tempo, uma literatura brasileira autônoma:

esta dramatiza os pequenos e grandes dramas humanos com rigor estilístico e delicadeza psicológica. No seu universalismo e aristocratismo confessos, essa obra é desprovida de qualquer vínculo originário com a cultura nacional onde brota. Transcende territórios geográficos para se instalar na pseudo eternidade do trabalho artístico. (SANTIAGO, 2004, p. 70)

Ainda, ela serviria de laboratório para produzir experimentos artísticos, dos quais os escritores “híbridos”, eventualmente, lançariam mão (SANTIAGO, 2004, p. 71). Todavia, apesar de existir uma arte literária autônoma, a que se evidencia hoje em nossa produção, dado o conjunto e o tom do argumento de Santiago, é mesmo a anfíbia, a qual ele reconhece e parece aprovar, no entanto mais no sentido de fortalecer as minorias no jogo político do que no de seguir abordando o problema da luta de classes e da desigualdade social crônica do país. O autor defende, assim, uma literatura que trate, por exemplo, da classe média, e uma produção cultural que não necessariamente precise ser verossímil “*vis-à-vis* da realidade imediata”, mas que proponha transformações sociais, como afirmou recentemente em uma entrevista. Ainda nessa entrevista, defende Santiago:

[...] A ficção elabora hipóteses, assim como um ensaio de fundamento literário. Eu acho que seria uma grande conquista se a ficção começasse a se valer do recurso de hipóteses, a criar protagonistas negros, por exemplo, interpretando grandes papéis. Ou mulheres, uma Presidenta da República no Brasil. É aí que as novelas nossas ficariam mais fascinantes. Que maravilha um ‘vocabulário velho’ se transformando em ‘vocabulário novo’ na boca de negros e mulheres. (CUNHA; MIRANDA, 2006, p. 201)

De todo o modo, e voltando ao texto de 2004, caso tivéssemos um público leitor maior, interessado na leitura literária, ou “caso a educação não tivesse sido privilégio de poucos desde os tempos coloniais, talvez tivéssemos podido escrever de outra maneira o panorama da Literatura brasileira contemporânea”, em que o “legítimo não tivesse tido necessidade de buscar o espúrio para que este, por seu turno, se tornasse legítimo” (SANTIAGO, 2004, p. 72).

Como podemos notar, dos três críticos recém-referidos, dois deles pendem para a matriz que denominaríamos – segundo o pressuposto de Casanova – cosmopolita da literatura, ansiando por uma produção desconectada de qualquer aspecto ideológico ou extra-literário ao qual as obras se refeririam. Para Carneiro e Süssekind, a vertente realista, ou altamente mimética, é a que se deve evitar e combater. Já a análise de Silviano Santiago – um escritor e crítico literário vanguardista, em termos de preferências literárias – se, de um lado, não dispensa os avanços dentro da série da literatura “pura”, remetendo também a uma visão cosmopolita da produção cultural, de outro, não abandona os ganhos dos estudos culturais e do multiculturalismo, para quem os gêneros híbridos e os textos não-canônicos são fundamentais no combate à *doxa* ocidental. Daí que a função política da literatura seria a de se colocar – e de escrever – em favor das minorias. A ruptura aqui é principalmente com a crítica tradicional de esquerda, para quem, no limite, a boa literatura teria também ambições de revelar as mazelas sociais. A obra, nesse caso, internalizaria tensões de uma sociedade específica, e seria tarefa do crítico desvendá-las. Como é sabido, o cosmopolitismo de Silviano Santiago se opõe a essa perspectiva. Anti-hermenêutico, ele tem como base as idéias francesas de Barthes, Deleuze, Foucault e Derrida. E se, de um lado, tende a relativizar o aspecto literário da Literatura, de outro, passa a ver Literatura e Arte, ou melhor, texto, em outros tipos de escrita, rompendo, também, com a idéia de nacionalismo e de origem. Daí que as minorias, isto é, os pobres de maneira geral sejam para ele também cosmopolitas.<sup>4</sup>

### III

Embora derivem de pontos de vista antagônicos sobre a crítica literária e a literatura, alguns dos argumentos do texto de Silviano Santiago já estão presentes num ensaio da década de 70 de Antonio Candido intitulado “Literatura e subdesenvolvimento”, no qual as origens da nossa produção literária “anfíbia” são ampliadas, não se limitando, apenas, ao analfabetismo e à conseqüente falta de público leitor, mas também ao mercado literário incipiente e à posição do país no concerto econômico das nações. Mais do que isso ainda, ao lado de outro ensaio de Candido, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, a explicação de uma existência de longo termo do “fantasma” do realismo ou mesmo de uma crítica voltada para o local aparece não como anomalia, mas como necessidade. O realismo – obviamente o autor diferencia o mero documento da literatura realista, que não se confunde com este – surge como o único estilo capaz de nos dizer plenamente, pois teria a ver com um modo de inserção cultural crítico no capitalismo global. Escreve o autor que, num primeiro momento,

[...] ligam-se ao analfabetismo as manifestações de debilidade cultural: falta de meios de comunicação e difusão (editoras, bibliotecas, revistas, jornais); inexistência, dispersão e fraqueza dos públicos disponíveis para a literatura, devido ao pequeno número de leitores reais (muito menor que o número já reduzido de alfabetizados); impossibilidade de especialização dos escritores em suas tarefas literárias, geralmente realizadas como tarefas

marginais ou mesmo amadorísticas; falta de resistência ou discriminação em face de influências e pressões externas. (CANDIDO, 2000a, p. 143)

Tais aspectos, aparentemente superados nos dias de hoje, se entroncariam com outros, de ordem mais funda e não tão facilmente reversíveis:

O quadro dessa debilidade se completa por fatores de ordem econômica e política, como os níveis insuficientes de remuneração e a anarquia financeira dos governos, articulados com políticas educacionais ineptas ou criminosamente desinteressadas. (CANDIDO, 2000a, p. 143)

Se, do ponto de vista da difusão, tal estado de coisas impediria a boa literatura de atingir a sociedade como um todo, restando para a maior parte da população a cultura de massa norte-americana, com seu inculcamento ideológico característico, do ponto de vista da produção, a consciência do subdesenvolvimento traria vantagens para o escritor na periferia do capitalismo. Não restringindo a forma literária ao mero arremedo das literaturas do centro, nem a um nacionalismo tacanho, ela articularia as inovações estéticas a uma preocupação com a desigualdade social, mesmo nas fases posteriores. Assim, na segunda e terceira etapas, respectivamente as décadas de 30-40 e 50-60, o regionalismo deixaria o exótico, o nativista, o banal, e por meio do trabalho de arte desvendaria a situação miserável “na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma conseqüência da espoliação econômica, não do seu *destino* individual” (CANDIDO, 2000a, p. 160).

Assim, o intercâmbio entre a literatura e as outras ciências humanas, mais do que dizer da falta de divisão do trabalho intelectual entre nós, ou produzir uma literatura menos nobre, seria altamente positivo. Em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, texto da década de 50, Antonio Candido assinala que a literatura teria contribuído não só como estilo, mas também enquanto ritmo de composição e qualidade interpretativa em obras sociológicas maiores, como *Casa-grande e senzala*, *Sobrados e mocambos* e *Raízes do Brasil*; assim como, de sua parte, a sociologia e a política seriam fundamentais para o romance social de 1930: “os decênios de 20 e 30 ficarão em nossa história intelectual como de harmoniosa convivência e troca de serviços entre literatura e estudos sociais” (CANDIDO, 2000b, p. 134). Ou seja, mais do que prejuízos, o hibridismo – ou o caráter anfíbio – seria importante tanto para as ciências sociais quanto para a literatura no que concerne ao desvendamento de uma sociedade desigual. De modo que, já aqui, nesse texto de 20 anos antes, o crítico não leria a produção regionalista apenas como uma herança do naturalismo, mas como um elemento antecipador da consciência de subdesenvolvimento. Segundo Candido, essa ficção

[...] abandona, então, a amenidade e *curiosidade*, presentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos. (CANDIDO, 2000b, p. 142)

Daí que a divisão dos campos do saber seja vista por Candido, nesse texto, como uma preocupação para o futuro:

[...] hoje, os papéis sociais do romancista e do sociólogo já se diferenciaram, e a literatura deve retrair, se não a profundidade, certamente o âmbito da sua ambição. As modernas tendências estetizantes aparecem ao sociólogo e ao historiador da cultura como reação de defesa e ajustamento às novas condições da vida intelectual. (CANDIDO, 2000b, p.136)

E se no texto de 70 Candido deixara de lado as críticas ao concretismo, vendo com bons olhos esse movimento – pois seus integrantes se preocupavam em resgatar autores brasileiros fundamentais – aqui ele receia pela falência de uma literatura que articule certa categoria de escritores – os preocupados, ao mesmo tempo, com a estética propriamente dita e com os rumos do país (engajados, portanto) – ao público em geral, àquela altura já seduzido pelos produtos culturais de massa. E se o jornalismo literário não seria capaz de oferecer nada além de um “retalho da vida”, o experimentalismo formal dos concretistas não iria mais longe, visando apenas “ao público restrito dos conhecedores” (CANDIDO, 2000b, p. 138), separando a literatura “da vida e seus problemas, a que sempre esteve ligada pelo seu passado, no Brasil” (CANDIDO, 2000b, p.138). Nesse sentido, conseguimos perceber melhor que, para Antonio Candido, imaginação, *mimesis* realista (romance sociológico) e empenho político não devem vir separados; sua articulação é o modo não só de dar alternativas à cultura de massa, por meio de uma fruição de produtos artísticos bem elaborados, como também de mostrar criticamente o Brasil aos brasileiros. Ainda, literatura engajada e experimentalismo formal não são antípodas, pelo contrário, sobretudo num país desigual como o nosso, em que a literatura contribuiria – não nos termos “ativos” de Silviano Santiago – para a construção de uma sociedade mais justa, e sem nenhum demérito por isso, sem deixar de ser literatura.

Portanto, o que Pascale Casanova reputa como um resultado apenas da disputa do “espaço literário”, a característica realista e heterônoma de nossa literatura teria a ver, segundo Candido, com a nossa posição no sistema econômico mundial, isto é, com o fato de estarmos na periferia do capitalismo, na qual as condições de produção seriam determinantes tanto para os produtores quanto para os leitores. O resultado disso não seria necessariamente uma literatura pior, mas uma literatura *empenhada* e, por isso mesmo, menos falsa do que aquela que visasse a desconectar-se dos problemas sociais.

Ora, em *Tal Brasil, qual romance?*, publicado no início da década de 80, Flora Süssekind não parece levar muito em conta essa idéia de Antonio Candido. Mais do que isso, procura se afastar dela. Na sua tese, que se transformou em livro, e que se elaborou sob a orientação de Silviano Santiago, mas que também parece contar com a interlocução de Luiz Costa Lima, segundo podemos ler no prefácio à obra<sup>5</sup>, Süssekind está imbuída de um referencial teórico em que mescla a teoria mimética (*anti-imitatio*) deste com o pós-estruturalismo daquele. E seu investimento crítico é em prol de uma literatura que se pense apenas como literatura, isto é, de uma literatura pura, ou quase pura (há, para a autora, naturalismos antagônicos, como, por exemplo, o de Graciliano Ramos). De modo que lê o naturalismo como ideologia estética que, tal qual um espectro (curiosamente, os termos se repetem), não pára de assombrar a invenção e a novidade, com seu desejo de unidade nacional e transparência:

As ressurreições do naturalismo têm sido estudadas, via de regra no momento em que ocorrem, isoladamente, e não como um sistema específico e dotado de certa continuidade, tão presente que, quando se faz necessário, torna-se possível recorrer imediatamente a ele. (SÜSSEKIND, 1984, p. 40)

Logo, se Candido vê diferenças fundamentais entre o naturalismo do século XIX e o regionalismo de 1930, na medida em que nesse aqui estaríamos diante de uma literatura prenhe de crítica a respeito da organização social do país, isto é, de uma literatura desmistificadora, para Sússekind, ao contrário disso, “a estética naturalista [como um todo] funciona [...] no sentido de *representar* uma identidade para o país, de apagar, via ficção, as divisões e dúvidas” (SÜSSEKIND, 1984, p. 43). Por isso o caráter ideológico, mistificador, desse tipo de ficção:

São, assim, operações ideológicas as marcas registradas do naturalismo dominante na ficção brasileira. Fotografa o país mas, como uma *camera oscura*, inverte o que vê. E, é enquanto ‘ideologia estética’ que tenta restaurar a simetria desfeita de uma máxima, e uma literatura e uma sociedade fraturadas. (SÜSSEKIND, 1984, p. 44)

Em três momentos distintos, essa máquina ideológica voltaria para dar unidade ao aspecto heterogêneo do país: no final do século XIX, nas décadas de 1930 e 1970, sempre com suas peculiaridades, é verdade, mas sempre em busca da unidade nacional impossível, sempre lançando mão de um discurso análogo ao discurso científico (ciências naturais, sociologia, ciências da comunicação), sempre se valendo do literário para alcançar o extraliterário, para fazer um leitor de tipo passivo “ver” o que já sabe:

Do ponto de vista de sua recepção, o texto naturalista se torna tanto mais eficaz quanto maior for a ilusão extratextual despertada no leitor, quanto maior se tiver a impressão de se ultrapassar a linguagem na direção da materialidade dos ‘fatos’, do ‘real’. (SÜSSEKIND, 1984, p. 98).

E, ao não chamar a atenção para o fato de ser linguagem, de ser construção formal, “oculta-se dessa escrita transparente o seu caráter de *produção*, como numa mercadoria manufaturada se escondem também os traços do trabalho operário que a produziu” (SÜSSEKIND, 1984, p. 101).

Chama a atenção na estratégia textual de Sússekind o modo como ela torna homogêneos, repletos de analogias, não só os três momentos naturalistas como também as obras literárias. Lançando mão de uma crítica temática e agrupando motivos e repetições de um conjunto amplo de textos, a autora não chega a empreender nem análises verticais das obras nem análise do modo como elas se estruturam. Nesse sentido, em vôo panorâmico, seu texto semelha a própria estratégia naturalista que critica: a invenção do homogêneo no heterogêneo. Entre parênteses, as ausências de *Fogo morto* na leitura do ciclo da cana de José Lins e de *O cortiço* no conjunto do naturalismo do XIX são pistas para se compreender a estratégia. Assim, ao lado das repetições dos mesmos argumentos, a leitura sumária de obras semelhantes dá unidade à tese de Sússekind.

Em todo o caso, não deixam de ser válidas as categorias de repetição e de fantasma, desenvolvidas ao longo de *Tal Brasil, qual romance?*. Pois, de um lado, o retorno do fantasma

diria do inacabamento de um processo, da dificuldade da literatura do país de ingressar de vez no centro do espaço literário mundial, por meio da produção de textos literários puros, cessando-se de uma vez por todas com a mistura indigesta, criticada por Sússekind, de arte e ciência. De outro, talvez fosse o caso de pensar em termos não de retorno, mas da presença constante do espectro do naturalismo, de uma tendência mimética de longa duração em nossa literatura, tratando de observar as marcas realistas – ou não puramente literárias – até mesmo nos textos de característica experimental. Elas “perturbam” a nossa literatura autônoma em mais de um momento.

Nesse sentido, voltemos à “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, quando Antonio Candido enfatiza dois momentos em que literatura mundial e nacionalismo se entroncariam: o romantismo e o primeiro tempo modernista. Teríamos aí uma conjunção particular, tipicamente brasileira, de nacionalismo e vanguarda:

Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte européia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro [...]. (CANDIDO, 2000b, p. 121)

Para Renato Ortiz, tal característica teria a ver com o modo como se organiza o quadro cultural no Brasil sem, ao contrário do francês, o surgimento de duas esferas distintas, uma voltada para um público restrito, outra voltada para o mercado. As razões para isso, de acordo com o sociólogo, estão na fragilidade de nosso capitalismo, em que “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, 2001, p. 25-26).

E se a situação começa a se transformar por volta dos anos de 1940, com maior profissionalização, não podemos vê-la ainda, sobretudo na literatura, completamente resolvida. Prova disso é que se o elemento extraliterário não está visível na superfície dos textos, ele está no bojo das polêmicas, incorporado seja nas obras artísticas seja nas correntes teóricas, como é o caso dos textos de Sússekind – em que está subjacente o diálogo tenso e freqüente com a crítica determinista e com o materialismo histórico – ou da ficção de um Bernardo Carvalho, em que o inimigo a combater é mote para a execução artística “pura”.

Ao longo de uma entrevista, o autor de *Nove noites* se mostra bastante frustrado com o fato de os leitores não compreenderem a sua literatura; no fundo, com o fato de não compreenderem a Literatura, e sua verdadeira intenção, que é a de se contrapor à escrita interessada, realista, psicologizante, enfim, de se contrapor a uma literatura que interessa ao mercado. Num dos fragmentos da entrevista, Bernardo Carvalho revela:

Escrevi *O sol se põe em São Paulo* [seu romance mais recente] como reação à recepção a *Nove noites* e *Mongólia*. *Nove noites* é baseado na história real de um antropólogo americano que se matou no Brasil entre os índios, em 1939, quando tinha 27 anos. O livro foi construído a partir desse dado, mas não é um livro sobre história real. Quando eu o escrevi, tinha escrito uns livros esquisitos, que não vendiam, que as pessoas não gostavam. Então, eu fiquei irritado e entendi o que as pessoas queriam: história real, livro baseado em história real. Pensei: ‘se é isso que eles querem, é isso que eu vou fazer’. Mas resolvi fazer algo perverso

para enganar o leitor, criar uma armadilha. O leitor acha que está lendo uma história real, mas é tudo mentira.<sup>6</sup>

#### IV

Mas não é também ideológico o argumento em prol de uma literatura pura, ou então, desinvestida de ideologia?

Com um visada localista, isto é, britânica, Raymond Williams escreve um texto em que busca descrever e interpretar a *Bloomsbury fraction*, isto é, o grupo Bloomsbury, uma formação social e cultural de indivíduos formados em Cambridge, de que faziam parte, entre outras figuras (cosmopolitas), J. M. Keynes, E. M. Forster, Clive Bell, e o casal Virginia e Leonard Woolf. Além de percebê-los como um grupo, Williams acaba lendo a obra artística, teórica, e científica deles não como artefatos autônomos, mas como instrumentos alternativos e emergentes que precipitavam uma ideologia ultra-individualista, que tinha a ver com as novas cores da classe burguesa na Inglaterra. Embora não se pudesse caracterizá-los como um movimento estético, já que as produções, aparentemente distintas, se davam em muitas frentes – crítica de arte, literatura, economia, psicanálise –, Williams toma justamente esse cultivo da diferença como um dado da semelhança entre os membros do grupo. Assim, os trabalhos intelectuais se conectariam

[...] no nível do “indivíduo civilizado”, a definição singular de todas as melhores pessoas, seguras em sua autonomia mas voltando sua atenção para aqui e acolá, conforme a ocasião exija. E o objetivo que governa todas as intervenções públicas é o de assegurar este tipo de autonomia, encontrando formas de diminuir as pressões e conflitos, e de evitar desastres. A consciência social, no fim, existe para proteger a consciência privada. (WILLIAMS, 1999, p. 165)

Em outras palavras, o que constituía o grupo Bloomsbury era justamente a aposta na expressão livre e desobstruída do indivíduo civilizado, bem de acordo com os valores iluministas burgueses: “O caráter profundamente representativo desta perspectiva e seu compromisso pode agora ser visto mais claramente. Ele é hoje a definição central da ideologia burguesa [...]” (WILLIAMS, 1999, p. 162). Ora, tal ideologia está presente, também, em termos estéticos, na “sensibilidade” dos romances de Virginia Woolf e E. M. Forster, “evidências muito mais convincentes da substância do indivíduo civilizado” (WILLIAMS, 1999, p. 163), na articulação de arte e psicanálise, e, finalmente, “nas formas privilegiadas de certos tipos de arte, recusando o ‘sacrifício... para a representação’ como ‘algo roubado da arte’ [citação de Clive Bell em *Art*], ou de certos tipos de ficção, como em Virginia Woolf rejeitando de modo zombeteiro a descrição social” (WILLIAMS, 1999, p.165). Quer dizer que os radicalismos estéticos e críticos, a rejeição do realismo entre eles, que numa primeira visada pareceriam a-ideológicos, acabam se transformando em um estilo da classe e para a classe, já que, ao privilegiar a vida privada, individual, antes da pública, prevêem, segundo Williams, as fases posteriores da cultura inglesa:

A natureza final de Bloomsbury, enquanto grupo, é que ele foi realmente, e diferencialmente, um grupo formado por indivíduos livres e para indivíduos livres. Qualquer posição comum, enquanto distinta desta suposição, poderia tê-lo rompido [...]. (WILLIAMS, 1999, p.167)

Com efeito, a leitura de Williams põe em xeque a idéia de uma arte que se queira apenas arte, isto é, de uma arte autônoma de fato. Para o crítico inglês, a autonomia exigida para a arte pelo grupo Bloomsbury está vinculada a uma ideologia, a uma visão de mundo e de sociedade de uma classe social específica, servindo como instrumento de divulgação desses valores. E, nesse sentido, talvez tão ideológico quanto isso, seria o olhar esteticista ou pós-moderno sobre uma literatura periférica.

## V

De modo que é importante retornarmos ao ensaio de Roberto Schwarz, com o qual iniciei o percurso, para vermos o que há de ideológico no argumento universalista, tanto da crítica machadiana de modo geral quanto da crítica literária brasileira sobre o texto contemporâneo.

Para Schwarz, a ordem mundial “só reconhece o que está consagrado na cultura hegemônica, ou que se pareça com ela. E deixa a um canto as ex-colônias, que não correspondem ao padrão” (SCHWARZ, 2006, p. 78). Daí que a obra de um Machado de Assis – no caso, a crônica em análise no seu artigo, “O punhal de Martinha” –, de forma alguma apenas local, sem deixar de sê-lo também, pode “funcionar como caricatura do presente do mundo, em que as experiências locais deixam mal a cultura autorizada e vice-versa, num amesquinamento recíproco de grande envergadura, que é um verdadeiro ‘universal moderno’” (SCHWARZ, 2006, p. 79). Ou seja, o que é universal é justamente o conflito, a tensão entre dois campos e entre duas leituras, o local e o global, que a obra de Machado traz à tona, sem resolver. O contrário disso é a postura crítica que advoga em termos de uma arte autônoma, pura, daqui e de lá. Ela é ideológica em mais de um sentido.

Nos termos de Pascale Casanova, tal postura encobre os vínculos das obras que defende com outras obras, as suas “adversárias” heterônomas. Ainda, de acordo com o texto de Williams sobre a fração de classe representada pelo grupo Bloomsbury, ela pode não querer ver o quanto a autonomia está ligada ao extraliterário, isto é, à sociedade e à luta de classes de que esta é palco e a obra uma das armas. Finalmente, ela pode promover, em nome de um discurso teórico importado de forma acrítica, o apagamento das matrizes sócio-históricas das quais qualquer obra literária é constituída, o que fica ainda mais sem sentido numa sociedade periférica e dependente em que a profissionalização artística ainda é precária, e o número de leitores ainda é reduzido, ou seja, numa sociedade em que nem as possibilidades materiais para uma arte autônoma estão totalmente dadas. Complementarmente, se as idéias universais são ideologia<sup>7</sup>, tanto o beletrismo quanto o cosmopolitismo pós-moderno e multicultural, encarnados em suas formas crítica e literária, também parecem sê-lo. Então, o realismo – mistura de arte e documento – de nossa

literatura consistiria numa aberração para o olhar cosmopolita, mas não necessariamente o seu Outro, muito menos o seu “entre-lugar”, como gostaria Silviano Santiago. Aberração e, ao mesmo tempo, um dos constituintes *legítimos* do espaço literário mundial. Em suma, ele evidenciaria os limites da autonomia e, igualmente, as tensões e divergências internalizadas, seja no discurso crítico contemporâneo, seja na estrutura da obra de arte literária.

#### Notas

<sup>1</sup> Este trabalho é fruto de pesquisa mais ampla, centrada na obra de dois autores contemporâneos – Sérgio Sant’Anna e Paulo Lins. Intitulada “O que há de novo? Modos de julgar e de construir: a crítica e o romance brasileiro contemporâneo”, a pesquisa contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

<sup>2</sup> Antes de expor as duas matrizes teóricas em luta, Schwarz escreve: “A divergência tem base em linhas de força da cena intelectual contemporânea e não há por que esquivá-la. Para prevenir o primarismo, que sempre ronda essas diferenças, não custa lembrar que várias contribuições para a linha nacional vieram de estrangeiros, e que boa parte da crítica brasileira acompanhou a pauta dos centros internacionais. Contudo, se a cor do passaporte e o local da residência dos críticos não são determinantes, é certo que as matrizes de reflexão a que a divergência se prende têm realidade no mapa e dimensão política, além de competirem entre si, como partes do sistema literário mundial” (SCHWARZ, 2006, p. 75). Em nota, à mesma página, o autor indica: “Acompanho aqui as grandes linhas do livro de Pascale Casanova, *La République Mondiale des Lettres* [...]”.

<sup>3</sup> Entrevista concedida a Márcio Vassalo, em maio de 2005 e publicada no sítio do escritor (<http://www.flaviocarneiro.com.br/entrevistas/presenteparaosleitores.html>). Consulta em julho de 2007.

<sup>4</sup> Rachel Esteves Lima sintetiza bem os pressupostos teóricos de Silviano, em oposição à prática de análise textual então vigente nos estudos estruturalistas. Segundo ela, “a divulgação e adoção dos teóricos da intertextualidade inicia um processo de abertura metodológica, uma vez que se começa a pensar a apropriação de um texto por outro, ato transgressor que colocaria em perspectiva as diferenças entre eles e que questionaria as noções de autoria e de autoridade do texto paterno. Abertura que se completaria com o trabalho de Foucault, Deleuze e Derrida que constitui a base para uma crítica literária que se interessa em repensar a questão das relações culturais entre os países, uma vez que coloca em xeque a idéia de verdade e de origem. As noções de escritura, suplemento e *différance* se transformam em instrumentos poderosos para o questionamento do fono-logo-centrismo, preconceito em que se baseavam os estudos literários que procuravam analisar as relações entre o particular e o universal” (LIMA, 1997, p. 174).

<sup>5</sup> No prefácio ao livro, escreve Costa Lima sobre o programa da autora: “O que aqui Flora Süssekind indaga é nada menos que o estrato mais persistente na cultura literária brasileira: o privilégio concedido ao documental, a literatura presa ao fato, a serviço da ‘verdade’, da pátria ou da ‘realidade’. [...]. Ao longo da permanência sob transformação do naturalismo [alvo das análises da autora], o culto da observação se apóia em centros diferentes: a explicação biológica evolucionista para a primeira geração naturalista, a econômica determinista, nos anos 30, a expressão jornalística, para a geração de 70. Nos três casos, em comum, o escritor se reveste de autoridade – por sua vez legitimada por sua recepção – porque aponta o que *é* o brasileiro, quais os males que o sufocam, apresentando-se pois como o porta-voz da nacionalidade. Ao lado deste núcleo – que explica o veto implícito/explicito à ficção, que assim se pratica – caberia talvez apontar que ele é reforçado por outras razões: enfatizando o documental e a ‘realidade’ de que a obra se quer ‘retrato’, satisfaz-se o ‘bom senso’ do leitor, que, entusiasmado, vê a obra confirmar suas expectativas e então confirmar suas pressuposições” (LIMA, 1984, p. 12).

<sup>6</sup> A entrevista de Bernardo Carvalho ocorreu na temporada 2007 do *Paiol Literário*, projeto realizado pelo jornal **Rascunho** em parceria com o Sesi Paraná e a Fundação Cultural de Curitiba. Os fragmentos da entrevista estão publicados no *site* do jornal *Rascunho*: <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1504>. Consulta em 8 de dezembro de 2008.

<sup>7</sup> É o que indica Schwarz em *As idéias fora do lugar* (2000).

*Bibliografia*

- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª. Ed. São Paulo: Ática, 2000a.
- \_\_\_\_\_. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. estudos de teoria e história literária. 8ª. Ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000b.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. 1ª. Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CUNHA, Eneida Leal; MIRANDA, Wander Mello. O intelectual Silviano Santiago. Entrevista realizada no Rio de Janeiro, em 12 de agosto de 2006. In: *Leituras Críticas sobre Silviano Santiago*. Org. Eneida Leal Cunha. 1ª. Edição. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.
- LIMA, Rachel Esteves. A crítica cultural na Universidade. In: *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*. Org. Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997.
- SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. 1ª. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, nº 75, jul. 2006.
- SÜSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira e experiência urbana. *Literatura e sociedade*. São Paulo, nº 8, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Tal Brasil, qual romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- WILLIAMS, Raymond. *Problems in materialism and culture*. London, New York: Verso, 1980.

*Sítios e páginas da internet consultados*

<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1504>.

[http://carosamigos.terra.com.br/da\\_revista/edicoes/ed74/entrevista\\_paulolins.asp](http://carosamigos.terra.com.br/da_revista/edicoes/ed74/entrevista_paulolins.asp).

[http://www.quixote.com.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=21&Itemid=35](http://www.quixote.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=35).

<http://www.flaviocarneiro.com.br/entrevistas/presenteparaosleitores.html>.