

Estratégias literárias no discurso crítico

Luis Alberto Brandão*

Resumo

Este artigo busca descrever, de modo contrastivo, procedimentos que caracterizam o ritualismo textual dos discursos crítico e literário. Tomando como *corpus* de análise alguns textos das obras **Instantâneas**, de Beatriz Sarlo, **Emergências**, de Diamela Eltit, e ensaios de Flora Süssekind, pretende também apontar riscos e perspectivas de uma crítica híbrida, ou seja, que incorpora, em seus próprios rituais, procedimentos literários. Simultânea e metacriticamente, este artigo se oferece como um exercício conflituoso de vozes que, provocando-se umas às outras, trazem, para a cena escritural, efeitos imagéticos, narrativos, de concentração e esgarçamento do fluxo do sentido. Aqui, uma voz, adentrando territórios de silêncio, tenta ser mais de uma.

Palavras-chave: Discurso crítico; Ritualismo textual; Gêneros híbridos; Beatriz Sarlo; Diamela Eltit; Flora Süssekind.

RITUAIS DOS DISCURSOS CRÍTICO E LITERÁRIO

Neste livro que manuseio, é a operação tátil, o movimento de folhear, que me interessa. Toco a página como forma de provar a mim mesmo que ela não se resume a uma superfície inerte sobre a qual se depositaram marcas gráficas exibicionistas, orgulhosas por fazer brilhar sua condição de palavra. Eis o ritual que adoto: minha mão aberta desliza, cobre um pouco da cintilância da tinta, deixa-se conduzir pela rugosidade do papel. O verdadeiro livro se abre para mim. Cada folha que passo é mais compacta e pesada que a anterior. São blocos sólidos, de uma espessura que progressivamente desafia meu esforço sobre-humano de deslocá-los. Até que, sem qualquer aviso prévio, as folhas de novo se adelgaçam, vão se tornando lâminas finas, finíssimas diante de meus dedos agora gigantescos, inábeis para mani-

* Universidade Federal de Minas Gerais.

pular matéria tão delicada. É o impalpável de si que o livro me revela. Constatado, então, que não há nenhum verdadeiro livro. Da passagem das folhas que se dissolvem, oferecendo-se como quase meras abstrações, apenas no puro movimento encontro um resíduo de sentido.

Adensamentos e rarefações: eis o ritual com que sou brindado.



Segundo uma perspectiva bastante abrangente, um ritual é um conjunto ordenado e recorrente de procedimentos. Ordenação e recorrência garantem a previsibilidade do conjunto. O segundo elemento, todavia, também inclui um fator de atualização. Apesar de previsível, a ação ritualística é em geral vivida como se fosse essencial e única, porque é precisamente durante sua ocorrência que se observa a renovação da validade do próprio ritual. Toda instituição – qualquer organização humana que se entende como tal em decorrência da especificação de objetivos e normas para atingi-los – adota rituais. Vale ressaltar que estes não são apenas séries de regras, mas “modos” como devem ser seguidas. Isso significa que se prevê uma margem, maior ou menor, de flexibilidade, que reforça o viés atualizador presente no ritual.

Pode-se pensar que todo discurso segue rituais, em especial porque se vincula a uma instituição ou a várias, com níveis diversos de formalização. No caso dos discursos veiculados através da escrita, devem ser obrigatoriamente mencionados, como redes institucionais basilares, o meio escolar-acadêmico, a imprensa e o mercado editorial. Não é inadequado supor, pois, que há todo um ritualismo associado ao que se costuma denominar como “discurso crítico”. Conceituar de maneira rigorosa tal discurso não é tarefa fácil, o que não impede que, quando se analisa sua manifestação sob a forma de texto, se esbocem alguns procedimentos bastante característicos, sobretudo se contrastados àqueles constitutivos de outro ritualismo textual: o do discurso literário. Pode-se associar o ritualismo do discurso crítico ao que Roland Barthes (1982), no ensaio “Crítica e verdade”, marco da consolidação na *nouvelle critique* na França, chamou de “verossímil crítico”: aquilo que “sendo o óbvio, permanece aquém de todo método, já que o método é inversamente o ato de dúvida pelo qual nos interrogamos acerca do acaso ou da natureza” (p. 191). Se, para Barthes (1982), as regras do verossímil crítico em 1965 eram objetividade, gosto e clareza (p. 192-198), como descrevê-las na atualidade?



No auditório amplo e bem iluminado, todas as poltronas estavam ocupadas. A palestra teria como tema a obra de um escritor respeitado, e o próprio palestrante -

que, naquele preciso momento, entrou no recinto - gozava de prestígio no meio intelectual. Ao microfone, o anfitrião apresentou, com efusividade moderada, o convidado, que, sob aplausos também moderados, subiu ao palco, sentou-se, colocou sobre a mesa a pasta, abriu-a, retirou um maço de folhas, pigarreou discretamente e, por alguns instantes – enquanto não cessava por completo o rumorejar –, manteve seus olhos pairando sobre a platéia, antes de mergulhá-los nas palavras e nos silêncios que a leitura faria ecoar.



Entre os procedimentos configuradores do ritualismo textual do discurso crítico, há hoje pelo menos três bastante evidentes. O primeiro deles é a “autorização”, que engloba todos os recursos que dizem respeito à elaboração de um sistema de referências, manifesto no jogo das citações ou no uso de determinados quadros terminológicos e conceituais. É possível se pensar o texto crítico como arena onde se demonstram, explicitamente ou não, filiações e recusas. Há um esforço acentuado de se conceder ou negar autoridade às vozes convocadas. Na verdade, na própria convocatória está a principal manifestação da autoridade do crítico. Trata-se de um sistema de mão dupla: a voz do crítico se respalda na reputação das vozes que seleciona, em geral previamente consolidada ou em fase de consolidação. Ao selecioná-las, contribui para reforçar tal reputação, passando a integrar o corpo de textos que a endossa.

A voz crítica se autoriza ao retransmitir a autoridade de outras vozes. Assim, desejando ou não, utilizando ou não o expediente de anunciar sua falibilidade, a voz crítica é sempre forte, no sentido de que se alimenta da força de outras vozes. Obviamente, também pode revelar-se aí uma fraqueza, pois há convenções que detalham o modo aceitável de se subordinar, à unidade da voz convocadora, a diversidade das vozes convocadas.

No caso do texto literário, não costuma haver interesse nesse sistema. As vozes do texto se apresentam e se processam segundo um regime de ficcionalidade. Há, sem dúvida, o dilema da autoria, mas esta é uma instância cujo parâmetro de autoridade se situa fora do texto e não no seu cerne. No discurso literário, mesmo se se considera que há uma voz geral que aglutina a multiplicidade de vozes, não se deve esquecer que ela se encontra sob o signo da simulação, ou seja, é uma voz, por definição, hipotética. É este signo que permite que as vozes literárias assumam feições a princípio problemáticas para a voz crítica: podem ser incoerentes, instáveis, falíveis, contraditórias, autodestrutivas. Nessa perspectiva, a voz literária é sempre fraca, já que não se sustenta em nada além de um pacto ambíguo, que pressupõe a suspensão dos critérios habituais que definem o grau de confiabilidade de uma voz. Michel Foucault (1992), na abertura de seu famoso ensaio “O que é um autor?”, invoca

justamente a formulação de Samuel Beckett: “— Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala” (p. 34).



Aproximo o ouvido ao livro. No rumor das páginas, identifico vozes que, se observo com mais atenção, se reúnem sob a regência de uma única voz, que define o fio nítido de um canto. Na janela de cada página, debruço-me junto ao regente, que é também quem distribui e ordena as janelas, indica a moldura correta para cada paisagem. Contudo, se observo com ainda mais atenção, expandem-se os marcos das janelas, as molduras se transformam em paisagem, dissipa-se o espectro do regente, e o fio do canto se embaraça, desfia-se em sons imprecisos nos quais agora só reconheço o mero sopro do papel.



Um segundo procedimento típico do ritualismo textual do discurso crítico é a categorização, que indica a necessidade de se elaborar, ou colocar em operação, categorias, seja em termos do uso de modelos taxonômicos que classificam dados de um certo *corpus*, seja em termos da utilização de conceitos, entendidos, bem amplamente, como formas de propor linhas de força gerais ao pensamento. Na base do gesto categorizador está, assim, o desejo de generalização, através do recenseamento de semelhanças. Tal recenseamento é perpassado pelo esforço analítico, que, para atuar na separação de partes distinguíveis, inclui, sem dúvida, o horizonte das diferenças. A distribuição de elementos em grupos e subgrupos conjuga, portanto, o duplo mecanismo de generalizar a partir da determinação de especificidades, e vice-versa. Essa função distributiva abre espaço, de modo privilegiado, para o recurso à comparatividade, exatamente o processo de se estabelecer paralelos, contrastes e cruzamentos entre categorias. Contudo, Octavio Paz (1982) adverte:

Classificar não é entender. E menos ainda compreender. Como todas as classificações, as nomenclaturas são instrumentos de trabalho. No entanto, são instrumentos que se tornam inúteis quando queremos empregá-los para tarefas mais sutis do que a simples ordenação externa. Grande parte da crítica consiste nessa ingênua e abusiva aplicação das nomenclaturas tradicionais. (p. 17-18)

No ritualismo do texto literário, nada se categoriza, já que o interesse recai na particularidade. Mesmo que se constate, nesse tipo de texto, um eventual valor simbólico – considerado como séries de convenções que se difundiram significativamente em determinado contexto, que atingiram, por conseguinte, um grau de gene-

ralidade –, não se pode esquecer que há uma ênfase irremovível na encenação de tempos, espaços, ações e/ou formas de linguagem únicos e insubstituíveis, radicalmente atrelados à especificidade de sua contingência. O que se costuma chamar de identificação proporcionada pela literatura é uma relação de natureza imprecisa, já que a generalidade se dá aí como efeito, que vigora apenas quando um leitor, também ímpar, reconhece, num vastíssimo universo de particularidades, algumas que julga semelhantes às suas. A generalização perfeita, aquela que almeja ser, a rigor, atemporal, inespacial, imune à espessura da linguagem, não encontra terreno fértil nos rituais do discurso literário, assumidamente focalizado nas idiossincrasias da sua própria matéria-prima.



No ar que preenchia a cúpula do auditório, reverberava a voz grave e pausada do palestrante. Tão pausada que era possível sentir a porosidade dos longos silêncios. Durante alguns deles, mantinha seus olhos fixos no papel, como se, em função de um perfeccionismo obstinado, desenhasse mentalmente os movimentos da boca que em seguida forjariam o som ideal dos vocábulos. Em outras pausas, os olhos se mexiam, percorriam o espaço de um lado a outro, colhendo dados no rosto de cada ouvinte atentíssimo. A palestra sequer mencionava a obra que deveria estar sob análise. Talvez nem fosse mesmo uma palestra. Mas o poder daquelas tessituras verbais era hipnótico. Palavras, silêncios, palavras, palavras, silêncios, palavras ouviam-se.



Na qualidade comum de discursos, crítica e literatura são notadamente associativas. Trata-se, no entanto, de regimes de associatividade muito distintos. No discurso literário, associa-se por consecutividade, sem que necessariamente se determinem diferenças de nível entre os elementos concatenados. No discurso crítico, à consecutividade se vincula uma relação de conseqüência. Tal vínculo indica um terceiro procedimento do ritualismo do discurso crítico, que é a conclusividade, ou seja, a meta de se produzir inferências válidas a partir do que é exposto.

Por menos pretensioso, um texto crítico não se contenta em ser meramente expositivo, como se apenas veiculasse um quadro de referências categorizadas. Há sempre a exigência, mais ou menos impositiva, mais ou menos espectral, de que embutido no vetor analítico esteja atuando um vetor de síntese. Enfim, por mais vago e provisório, demanda-se que algo se conclua. Todo texto crítico é afirmativo, no sentido de que não coloca em xeque, a não ser como artimanha retórica, a validade daquilo que enuncia. Está aí uma interface irrecusável com o discurso científico. Uma con-

clusão, que é uma conseqüência mediada, se dá quando, na associação de premissas, acredita-se ter atingido um estágio mais avançado ou desenvolvido. Pressupõe-se, assim, que o processo de validação ocorra em níveis, e que seja crescente.

No ritualismo literário, suspende-se a conseqüência, ou, pelo menos, esta jamais se sobrepõe à consecutividade. Em contraponto à conclusividade do ritual crítico, tributária de algum valor generalizável, do estabelecimento de parâmetros de previsão, há, pois, a narratividade do ritual literário, resistindo a esse valor através da ênfase no particular e no imprevisível. À afirmatividade do ritual crítico, da qual deriva uma possível negatividade, se contrapõe a sugestividade do ritual literário, que afirma de modo impreciso, ostenta uma capacidade difusa de generalização. Enquanto a crítica é obrigada a dizer sim, a literatura se dá ao luxo de só dizer talvez.

APROPRIAÇÕES LITERÁRIAS NO DISCURSO CRÍTICO

Bem na beirada da escrivainha, o livro. Agachado, os olhos rentes ao bloco compacto, observo. Vista tão de perto, cada folha perfilada é um livro, as linhas são volumes, feitos de linhas, também volumes. Tento identificar a forma deste corpo. Nave? Talvez. Máquina? Talvez prisma, edifício, horizonte, estrada. Escolhas mutantes, que já não são minhas: o tomo tragou minha visão. As membranas oculares, muito finas, agora não passam de páginas esvoaçantes.



Se se considera válida a caracterização dos procedimentos apresentados e, sobretudo, se são de fato demarcáveis as fronteiras entre os rituais dos discursos crítico e literário, depara-se com um problema teórico instigante, expresso em questões como: O que ocorre, em termos de eficiência discursiva, quando procedimentos típicos de um ritual são empregados no outro? Quais são os mecanismos através dos quais os imbricamentos podem se dar? Em que níveis há riscos de se colocar em xeque a própria identidade de cada discurso?

Uma alternativa para se tentar responder perguntas dessa natureza é recorrer a obras que exercitam tais aproximações. De forma mais específica, interessa aqui a abordagem de projetos escriturais que, apesar de reconhecidamente críticos, incorporam procedimentos literários. É o caso, sem dúvida, do trabalho desenvolvido pela crítica argentina Beatriz Sarlo, em especial nos livros **Escenas de la vida posmoderna** (1994), **Instantâneas** (1996), e **La máquina cultural** (1998). Também a brasileira Flora Süssekind vem desenvolvendo uma dicção crítica bastante peculiar, seja em seus trabalhos de feição monográfica, como **Cinematógrafo de letras** (1987) e **O**

Brasil não é longe daqui (1990), seja em seus ensaios esparsos, reunidos nas coletâneas **Papéis colados** (1993) e **A voz e a série** (1998). Quanto à chilena Diamela Eltit, o já consolidado perfil de romancista abre espaço – com a edição em livro, no ano 2000, de sua produção ensaística até então dispersa – para que se avalie, no conjunto, seu perfil de crítica. Com o intuito de circunscrever com nitidez o campo de leitura, propõe-se que o exame se detenha em alguns textos de **Instantâneas**, de Sarlo, em dois textos de **Emergencias**, de Eltit, e nos ensaios “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, “Ego-trip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico” e “Escalas e ventríloquos”, de Flora Süssekind.

A proposta de Sarlo (1996) já se explicita no prefácio:

El título de estos ensayos, **Instantâneas**, tiene dos sentidos y ambos me parecen adecuados. Por una parte, son brevísimas escenas captadas en tiempo presente, casi persiguiendo su transcurrir para encerrarlo en unas pocas páginas. Por la otra, son registros “fotográficos” de experiencias en la cultura contemporánea, experiencias directas, volátiles y, en algunos casos, esbozadas ante mi propia mirada. (p. 7)

De fato, os textos do livro são compostos de cenas breves, como as que relatam diferentes situações em que se manifesta a presença real ou simulada da morte, em “El gusto de los gustos”, ou detalhes da rotina de alguns personagens urbanos, em “Los ocupantes de la noche”. A pronunciada narratividade também é a marca principal de “Escenarios latinos en Nueva York”, de Eltit, relato minucioso de uma visita a uma sessão de *santería* no Bronx. No texto “Las batallas del Coronel Robles”, ainda de Eltit, a narratividade é mais difusa, mas pode ser percebida no processo gradual de se revelarem os dados relativos a uma foto do coronel do título, na verdade uma mulher mexicana. Os ensaios de Flora Süssekind também podem ser lidos como narrativas, seja explicitamente, no caso do texto “Ego-trip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico”, que, como o título indica, propõe uma articulação de formas de tratamento da subjetividade em momentos históricos distintos; seja em função de uma tentativa de produzir um panorama das principais questões relativas à arte, sobretudo a literária, no Brasil da década de 80 do século XX, em “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, e da década de 90, no texto “Escalas e ventríloquos”.

Em decorrência do viés narrativo, é importante observar três tipos de ênfase. Uma primeira é a delimitação espaço-temporal. Tanto as cenas portenhas de Sarlo quanto o relato nova-iorquino de Eltit ocorrem no presente, tempo assinalado com muita frequência. A estratégia deixa claro o desejo de uma focalização sempre rente aos eventos, narrados quadro a quadro. Nos esboços de panorama crítico das duas décadas propostos por Süssekind (1993), se há um olhar de feições historiográficas, este não se preocupa em disfarçar uma imersão bastante intensa nos eventos que busca descrever e analisar. Mesmo ao se deslocar, em sua “pequena história” do su-

jeito, do século XII ao XVII, do XVIII ao XIX e ao XX, delineando um “caminho longo e cheio de transformações” (p. 287), Sússekind o faz como se se movesse de um presente a outro, dando relevo às questões pertinentes a cada período, como se as reconstituísse evitando o distanciamento temporal.

Uma segunda ênfase é a escolha de um prisma pessoal, através de um sujeito enunciador que figura a si mesmo no texto. “Mi ventana” (SARLO, 1996, p. 73), no texto “El gusto de los gustos”, é o espaço que se desvela para que possam vir à tona peculiaridades de quaisquer pontos de vista. Em Sarlo, desempenha notável papel a heterogeneidade dos registros, como em “Las dos naciones”, em que se alternam a escrita (do diário de um famoso antropólogo), a fala (de uma mulher anônima) e o olhar (da própria narradora). Nos cenários latinos de Eltit, há personagens a quem se dá voz, e que atuam como desdobramentos dialógicos do andamento em primeira pessoa do relato. Em Sússekind (1986), o caráter pessoal dos prismas de abordagem se dá na apresentação dos pontos de partida para o desenrolar do raciocínio crítico. Em “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, este ponto se revela, abrindo a primeira seção do texto, com uma frase nominal, como que a sugerir a auto-suficiência da escolha: “Como ponto de partida, então, ‘Marilyn no inferno’” (p. 84), referência ao título de um conto do escritor João Gilberto Noll, que passa a ser renarrado. Também o ensaio “Ego-trip” se inicia com o relato de duas cenas, que a seguir se saberá serem extraídas de poemas de Christian Morgenstern:

Uma história aparentemente simples: um patrão ordena seu criado que o descalce durante uma viagem de Leipzig a Dresden. Outra ocorrência corriqueira: um indivíduo recebe da delegacia local um formulário perguntando a ele sobre sua profissão, a data, o dia e o ano de nascimento, suas crenças e salário. (SÜSSEKIND, 1993, p. 285)

Finalmente, ganham expressivo destaque as sensações constitutivas das cenas ou por elas evocadas. Daí decorre a insistência em se resgatar o fulgor, em geral obliterado, do corpo. Sarlo (1996), referindo-se aos ocupantes noturnos da cidade, pergunta: “¿Qué saben de Buenos Aires? ¿Qué dicen de Buenos Aires con sus cuerpos ocupadores, sus cuerpos inquilinos, sus cuerpos que a veces parecen invisibles, como si fueran fardos, o bolsas, o montones de basura?” (p. 81). Eltit (2000), propondo uma dialética entre corpo natural e político, afirma:

Cuerpos arcaicos que pueden aflorar únicamente como escenas nocturnas de un sueño épico y liberador donde el anhelo de insurrección puede punzar el otro cuerpo, que aunque yazga desnudo ya está irreversiblemente cubierto del discurso que vistió de una vez y para siempre la primera piel. (p. 80)

Quanto a Sússekind (1986), sua reflexão sobre o desencaixe entre corpo e imagem na ficção brasileira dos anos 80, associada à discussão sobre os vínculos entre

ficção e ensaio, pode ser projetado sobre o próprio texto da ensaísta, pois tal ficção está “próxima ao ensaio, onde protagonistas e intriga, propositalmente hesitantes, dialogam, críticos, com aquele que narra, dobradiça este também, sobre cujo ombro olha um outro que lhe rasura as certezas, num verdadeiro abismo narrativo-ensaístico” (p. 82).

O corpo, contudo, não surge apenas como tópica, mas também como instrumento que, no plano da textualidade, procura explorar o poder de sugestão sensorial da linguagem, através, por exemplo, da listagem paratática que abre o texto de Eltit sobre a foto da mulher-coronel, ou da proposta de Sarlo, no texto “Aprendiendo a escuchar”, de se desenvolver um pensamento por tons, ou ainda, em Sússekind (1986), do jogo de “transparência irônica” (p. 84) através do qual o ensaísta se deixa passar pelo escritor, como se o corporificasse ao reproduzir cenas literárias, para em seguida afastar-se delas, se descorporificasse em pura voz crítica, para produzir ilações reflexivas.

Constata-se que as três ênfases representam, em síntese, a busca de um efeito de singularização – espaço-temporal, de ponto de vista, de modos de percepção –, efeito no qual a particularidade se revela como mola propulsora da possibilidade de narrar.



O palestrante, em certo momento, fechou os olhos e manteve-os assim, desejando sustentar a pausa, que se alongaria em desmesura, até deixar de ser pausa e tornar-se o próprio tempo.

NARRAR E CRITICAR AO MESMO TEMPO

Deve-se ressaltar que, quando não se fica restrito ao plano mais imediato de estruturação dos textos mencionados de Sarlo, Eltit e Sússekind, apura-se algo essencial: permeando a acentuada narratividade, manifestam-se tentativas de extrair, daquilo que se narra, alguma consequência. Se a particularidade é a mola propulsora, a propulsão indica um rumo: o de generalidades que se esboçam.

Em Sarlo, na heterogeneidade a princípio irreduzível das cenas, vai-se efetuando o alinhamento de elementos recorrentes, que acabam por se distribuir em categorias mais ou menos vagas. É o caso de distinções como noite/dia, em “Los ocupantes de la noche”, nós/eles, em “Casi como animales”, e condomínios/favelas, em “Las dos naciones”. No fluxo de tal ímpeto categorizador, certas noções chegam a ganhar força de conceitos, mesmo que não se explicitem como tal. Isso se dá, no texto “Los ocupantes de la noche”, com o termo “inquilinato”, na verdade um amplo operador conceitual que descreve as relações que codificam e regulam o uso instável dos espaços públicos urbanos.

Em Eltit, a operação conceitualizadora é mais explícita. No relato nova-iorquino, a categoria do “latino” é fundamental, e conduz os movimentos da mirada comparativista, que busca reconhecer familiaridades e detectar diferenças culturais. Já na leitura da foto do coronel travestido, o evidente tom teórico, se por um lado é reforçado pelo emprego de um conceito aglutinador (o de “corpo teórico”), por outro se relativiza tanto pela proliferação do próprio conceito (que se desdobra em “corpo natural”, “corpo arcaico”, “corpo político”, “corpo moral”, “corpo simbólico”) quanto pela utilização de aspas, cujo resultado é marcadamente suspensivo no que tange ao grau de precisão dos termos.

Em Sússekind, a utilização dos conceitos é sempre tateante, ou seja, ao mesmo tempo em que se busca verificar sua validade, coloca-se sob suspeita seu poder de generalização. Em “Ego-trip”, essa busca/indagação usa como instrumento a variabilidade histórica que perturba, e simultaneamente configura, a noção de subjetividade, central no ensaio. Em “Ficção 80”, escolhe-se a vitrine e o vidro como imagens que, por um lado, em função da recorrência, parecem ir ganhando estatuto de conceito; por outro, assistem à instabilização de seu poder conceitual à medida que a recorrência faz com que se desdobrem em novos conceitos (o vidro traduz, por exemplo, o questionamento da noção de privacidade, mas também a espetacularização da linguagem, a aproximação entre ficção e ensaio, a duplicação das instâncias narrativas). Já em “Escalas e ventríloquos”, os dois termos do título têm a função de “operadores conceituais”: são tomados como pressupostos para o desenvolvimento do texto, mas se expandem e se contraem conceitualmente enquanto os objetos de análise vão sendo descritos.

Se a tendência categorizadora/conceitualizadora já demonstra o compromisso com a generalização, este também pode ser constatado no equacionamento das vozes textuais. Em Sarlo (1996), apesar da adoção de pontos de vista múltiplos, não há como deixar de observar que praticamente todos os textos se iniciam com uma epígrafe, espécie de mote que atua como eixo ordenador do desenvolvimento das cenas. Como se fosse inviável resistir à unificação da diversidade, vozes heterogêneas se alinham pela ação de uma voz única que, não por acaso, é signo de validação no campo intelectual, como demonstra a lista que inclui, entre outros, Karl Marx, Mikhail Bakhtin, Merleau-Ponty, Vladimir Nabokov, Jacques Derrida, Goethe, Walter Benjamin, Roland Barthes, Lewis Carroll. A solitária e irônica exceção é o fragmento de um manual de vídeo-game, abrindo o texto “Games en CDROM: mitologías tridimensionales”. Também generalizador é o emprego de um “nós” que chega a incorporar a perspectiva de um suposto senso comum. Como no texto “Casi como animales”, à visão de especialistas em sociologia se contrapõe aquilo que se “repite con bastante frecuencia” (p. 86).

Em Eltit, não há, no *corpus* em questão, referências explícitas, mas a voz enun-

ciadora assume a autoridade crítica, seja demonstrando o processamento prévio de determinados discursos teóricos, como os que utilizam, no debate sobre os latinos em Nova York, os tópicos estrangeiridade, diferença, exclusão, códigos sociais, seja propondo a gestação de conceitos próprios, como na discussão sobre o travestismo do coronel mexicano. Em Sússekind (1993), o sistema de autorização prevê um diálogo intenso com muitos nomes, mas se observa que em primeiro plano são colocados os artistas, sobretudo os escritores. Talvez seja mais apropriado afirmar que são os próprios textos transcritos que ocupam o papel de voz autorizada, a partir da qual os ensaios desenvolvem seus movimentos. Com frequência, a voz crítica se deixa contaminar pela literária. Em “Ego-trip”, por exemplo, transcreve-se a tradução do poema “Night sweat”, de Robert Lowell: “Mesa de trabalho, desalinho, livros, o abajur de pé/ coisas comuns, meu equipamento parado, a velha vassoura,/ mas vivo num quarto arrumado,/ há dez noites tenho sentido câibras/ formigando todo o branco manchado de meu pijama...”. Em seguida a voz crítica prossegue, no mesmo tom e cadência: “Pedacos do cotidiano, roupas íntimas, objetos espalhados e enumerados do mesmo modo que as sensações do sujeito lírico” (p. 295).

Verifica-se que as autoras empregam regimes de autorização distintos. Em Sarlo, há uma autoridade explícita representada por nomes de intelectuais, mas esta se distende em meio às outras vozes do texto. Em Eltit, apesar de não haver explicitação, a autoridade se concentra na voz enunciadora. Em Sússekind, a voz crítica se deixa tensionar pela sugestividade das vozes que emergem nos textos citados. Em todos os casos, há um efeito de unificação, mas enquanto em Sarlo e Sússekind este compete com a descentralização das vozes, em Eltit é reforçado pela centralização, o que torna mais nítida a mirada generalizante.



O silêncio, absoluto mas pulsante, parecia ser capaz de fundir, num arranjo multifacetado, o palestrante, os ouvintes, o auditório, a cidade, o mundo.



Cabe indagar em que medida também são diferentes os sistemas de conclusividade adotados por Sarlo, Eltit e Sússekind, e quais os riscos e perspectivas que estes trazem em seu bojo. No prefácio de **Instantáneas**, a autora afirma: “Me moví con la idea de que el viaje por lo cotidiano (por los depósitos de banalidad y de resistencia a la banalidad que están entre nosotros), podía ser *narrado y criticado al mismo tiempo*” (SARLO, 1996, p. 8). Crucial, aqui, é a questão que indaga o estatuto desse “ao mesmo tempo” capaz de interligar narrativa e crítica. Sem dúvida, trata-se de averiguar em que medida são aproximáveis a particularidade heterogênea e o horizonte

de generalidade homogeneizadora. Se se postula uma “democracia narrativa” (SARLO, 1996, p. 99), como Sarlo em “Los olvidados”, é preciso definir quais são suas condições. A partir das derivas também se produzem mapas, como se sugere em “Los ocupantes de la noche”.

“Narrar e criticar ao mesmo tempo” pode significar que se recupere certa afirmatividade da narrativa através do flerte com um tom de parábola. Esse é um risco que correm muitos textos de Sarlo que, ao final, parecem esboçar uma imagem-síntese passível de ser lida, mesmo que ironicamente, como uma espécie de moral. Trata-se, assim, do perigo de se estar revalorizando uma concepção mítica de literatura, cuja função seria, essencialmente, pedagógica.

“Narrar e criticar ao mesmo tempo” também pode acarretar a recíproca atenuação da força dos discursos crítico e literário. Se se lêem os textos de Eltit (2000) como a veiculação do “espírito de la crónica” (p. 11), como uma escrita “eminente periodística” (p. 12), como propõe o prefaciador do livro, pode-se vir a tomá-los como relatos desprovidos da contundência conclusiva do texto crítico, liberto de sua vocação generalizadora, de seu compromisso com critérios de validação, e como relatos também destituídos do caráter provocador da literatura, com os procedimentos literários cumprindo mero papel de ornamentos sedutores, facilidades da legibilidade.

No “narrar e criticar ao mesmo tempo” também estão anunciadas perspectivas promissoras. Uma delas é a que indica a riqueza de possibilidades de uma exploração sistemática de categorias – textuais e de pensamento – que hibridizam a generalidade do conceito com a particularidade da imagem. No *corpus* sob análise, dois caminhos observados são a atribuição de poder conceitual a certas noções a princípio apenas metafóricas, como já apontado em Sarlo e Sússekind, e, inversamente, a suspensão dos limites dos conceitos, com a conseqüente ampliação de sua mobilidade e sugestividade, como em Eltit. A opção pelas potencialidades de operadores híbridos indica o desejo de se incorporar, ao conceito, o campo do imaginário. Segundo Wolfgang Iser (1983), “a conceitualidade metafórica não é, pois, em última instância, sintoma de uma precisão insuficiente a ultrapassar, mas a expressão do imaginário, que pode se manifestar nos discursos governados por um código apenas pela metaforização latente dos conceitos usados” (p. 381).

Uma segunda perspectiva deriva da constatação de que os textos são compostos de maneira especial, como que mimetizando, na própria estrutura, o movimento das cenas e idéias veiculadas. O texto “El gusto de los gustos”, sobre a presença opressiva mas obliterada da morte no cotidiano, se articula como uma seqüência de *flashes*, demonstrando a idéia-chave de que “la muerte aparece y desaparece, así, en cuestión de segundos” (SARLO, 1996, p. 72). Em “Los ocupantes de la noche”, para abordar a questão da provisoriedade dos espaços, que são ocupados e desocupados de um modo simultaneamente natural e estranho, a voz narradora adota uma dicção

cuja esperada perplexidade dissimula-se em neutralidade, como se estivesse presente mas invisível. Em “Las batallas del Coronel Robles”, de Eltit, o conflito entre corpo e vestimenta, identidade e valor cultural, sexo e gênero se duplica na tensão entre a fotografia propriamente dita, reproduzida como um elemento integrante do texto, e o discurso que vai sendo elaborado sobre ela. Foto e texto são contraprovas recíprocas: confirmam-se, desmentem-se, provocam-se. Em “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, Sússekind constrói seu texto como uma colagem de vários textos, apresentação de cenas rápidas, que se fundem a outras cenas, e que perturbam o lugar da voz crítica, atribuindo-lhe exatamente a função de dobradiça, ou de vidro, entre as obras e a reflexão sobre elas.

Em Sarlo, Eltit e Sússekind, o que há de mais interessante nessa cuidadosa atenção aos modos possíveis de se compor textos é exatamente o fato de se fazer vir à tona a plasticidade do discurso, ou seja, sua maleabilidade construtiva. A planejada experimentação de tal plasticidade, muito comum nos rituais do discurso literário, pode abrir caminhos inusitados para o discurso crítico, por desvelar sua dimensão ritualística, com frequência ocultada, e a esta propor atualizações que escapem à mera ortodoxia.

PLASTICIDADE DA CRÍTICA

— O que sabe um corpo? — o livro indaga.



O palestrante subitamente arrastou a poltrona, levantou-se, foi até a beirada do palco, desceu os degraus, dirigiu-se à porta do auditório e saiu, abandonando sobre a mesa os papéis, e sobre o rosto de todos a máscara da perplexidade.



Pode-se afirmar, no que tange à capacidade de produzir conhecimento, que o campo da hipótese é comum tanto ao discurso crítico quanto ao literário. Há, contudo, uma diferença nada desprezível. No primeiro caso, a hipótese existe para ser comprovada, ou seja, para deixar de ser hipótese. Paul Valéry (1999) caracteriza a “linguagem útil”, em contraposição à poesia, da seguinte maneira: “qualquer que tenha sido o ato, permanece apenas o resultado”, ou seja, o “discurso” é inteiramente substituído por seu “sentido” (p. 204-205). No caso do discurso literário, a hipótese almeja preservar-se como tal. Isso corresponde a dizer que, na crítica, as suposições

têm caráter instrumental, enquanto na literatura são constitutivas do próprio pacto discursivo.

No que diz respeito aos ritualismos, porém, a diferença se acirra. A tendência do discurso crítico é pressupor e afirmar a validade de seus rituais, justificando-os. Não costuma haver, pois, significativas margens conjecturais relativamente ao modo como é elaborado. Já o discurso literário costuma explorar tais margens, elegendo a própria incerteza formal como fonte inspiradora para a experimentação de arranjos discursivos inusuais.



O palestrante – agora apenas um homem de passo determinado – atravessou o imenso saguão, seguiu em direção à alameda. Em sua cabeça, soavam palavras. Eram as palavras que ele mesmo havia proferido, mas moduladas em diferentes vozes, cujo número equivalia, com exatidão, ao de seus ouvintes.



É válido concluir que, ao se apropriar de procedimentos ritualísticos da literatura, a crítica esteja sendo motivada pelo desejo, ou necessidade, de explicitar seu caráter hipotético também no plano de configuração de seu próprio discurso. Ou seja: aceita o desafio de ser uma crítica especulativa também em termos formais, de assumir a “responsabilidade da forma” (BARTHES, 1982, p. 211) defendida por Barthes nos anos 60 do século XX. Isso significa, para o texto crítico, investir no que os rituais possuem de abertura, colocando em questão seu viés tendencialmente conservador. Independentemente de riscos e potencialidades, o exercício pressupõe um gesto de reflexão do discurso sobre si mesmo. A crítica abre os ouvidos para os sussurros, os ruídos, a falastrice e os silenciamentos de seus rituais.



Pergunto: — O que um livro é capaz de ouvir?
Ambiguamente, o livro responde: — Um livro ouve-se.



O homem, que continuava caminhando, esboçou um sorriso. Sem que ninguém percebesse, ele atingiu sua meta: capturou, através de canais secretos, as várias nuances de como foi ouvido. A tarde de outono estava agradável. O sorriso se abriu. O homem já dispunha dos dados para elaborar a mais difícil e sensacional das teorias: a teoria da escuta.

Abstract

This paper attempts to describe, contrastively, proceedings that characterize critical and literary discourses textual ritualism. Defining as analytic *corpus* texts from **Instantâneas**, by Beatriz Sarlo, **Emergências**, by Diamela Eltit and some essays by Flora Süssekind, also intends to point out risks and perspectives concerning a hybrid criticism, which incorporates literary proceedings in its own rituals. Simultaneously and metacritically, this paper presents itself as a conflictive exercise of voices that, provoking each other, brings to the writing scene imaging, narrative, meaning flow concentration and dissipation effects. Here, one voice, penetrating silent territories, is willing to be more than one.

Key words: Critical discourse, Textual ritualism. Hybrid genres; Beatriz Sarlo; Diamela Eltit; Flora Süssekind.

Referências

- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- ELTIT, Diamela. **Emergências**; escritos sobre literatura, arte y política. Santiago: Ariel/Planeta, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. A. F. Cascais, E. Cordeiro. 3. ed. Lisboa: Vega, 1992.
- ISER, Wolfgang. Problemas da Teoria da Literatura atual. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- SARLO, Beatriz. **Escenas de la vida posmoderna**; intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- SARLO, Beatriz. **Instantâneas**; medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo. Buenos Aires: Ariel, 1996.
- SARLO, Beatriz. **La máquina cultural**; maestras, traductores y vanguardistas. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- SÜSSEKIND, Flora. Ego trip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico. In: SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.
- SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 82-89, 1986.
- SÜSSEKIND, Flora. Escalas e ventríloquos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 julho 2000, p. 6-11. Caderno Mais!
- SÜSSEKIND, Flora. **A voz e a série**. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Ed. UFMG, Sette Letras, 1998.
- SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**; literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**; o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.
- VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. M. M. Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.