

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (DOUTORADO)**

MURILO FILGUEIRAS CORREA

**A ESCALADA É TUDO O QUE EXISTE:
NEONATURALISMO EM *AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO***

**MARINGÁ – PR
2022**

MURILO FILGUEIRAS CORREA

**A ESCALADA É TUDO O QUE EXISTE:
NEONATURALISMO EM *AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO***

Tese apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau título de Doutor em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado

**MARINGÁ – PR
2022**

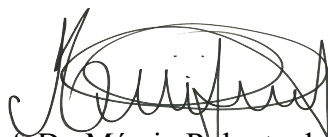
MURILO FILGUEIRAS CORREA

**A ESCALADA É TUDO O QUE EXISTE: NEONATURALISMO EM
“AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em Maringá, **28 de março de 2022**.

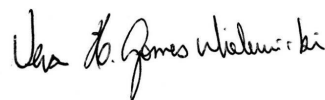
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado
Presidente da Banca – Orientador (UEM/PLE)



Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini
Membro Titular (UEM/PLE)



Profª Drª Vera Helena Gomes Wielewicki
Membro Titular (UEM/PLE)



Prof. Dr. Thiago Alves Valente
Membro Externo (UENP – Cornélio
Procópio/PR)



Profª Drª Fernanda Machado Brener
Membro Externo (UEL – Londrina/PR)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Rede de Bibliotecas UNOESTE
(Universidade do Oeste Paulista, Presidente Prudente, SP, Brasil)

813 Correa, Murilo Filgueiras
C824e A escalada é tudo o que existe: neonaturalismo em *As Crônicas de Gelo e Fogo* / Murilo Filgueiras Correa. – Maringá, 2022.
208f.

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Maringá – UEM, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, Maringá, PR, 2022.

Bibliografia.

Orientador: Profº. Dr. Márcio Roberto do Prado

1. Neonaturalismo. 2. Determinismo. 3. Literaturas de Língua Inglesa. 4. *As Crônicas de Gelo e Fogo*. 5. Martin, George R. R., 1944-. 6. Perrone-Moisés, Leyla. I. Prado, Márcio Roberto. II. Universidade Estadual de Maringá – UEM, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

À minha esposa, minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço...

Primeiramente a minha família, minha mãe Alice, minha esposa Gisele, minha avó Ana, meus irmãos Mariana e Nilton e meus sogros Ana e Itacir, pelo apoio incondicional e indispensável.

Aos professores e professoras da Universidade Estadual de Maringá que, no mestrado e no doutorado, ajudaram-me a pavimentar meu caminho profissional.

Ao meu orientador, Professor Dr. Márcio Roberto do Prado, pela confiança, amizade, prestatividade e entusiasmo com meu projeto desde o início.

À banca examinadora, composta pelos Professores Doutores: Márcio Roberto do Prado, Fábio Lucas Pierini, Vera Helena Gomes Wielewicki, Thiago Alves Valente, Fernanda Machado Brener, Líliam Cristina Marins e Fernando da Silva Pardo, pela gentileza de aceitarem realizar a defesa com prazo reduzido para a leitura da tese.

A toda a querida equipe da Escola Estadual Prof^a. Maria Ernestina Natividade Antunes (MENA), em Indiana-SP, pela amizade, apoio e incentivo; em especial à Cláudia, diretora, e à Sandra, vice-diretora, por fazerem sempre muito mais do que o possível para me auxiliar nesta jornada de estudos que se iniciou ainda em 2012.

Ao meu amigo Josué, pelas longas conversas e também por compartilhar a curiosidade pelos Sete Reinos.

A George R. R. Martin, o arquiteto.

“Algumas batalhas são vencidas com espadas e lanças, outras com papel e caneta”
Tywin Lannister

RESUMO

O estudo traça uma análise sobre certos elementos narrativos como espaço, personagens e enredo, e suas relações com a chamada literatura neonaturalista, percebidas nas, até agora, cinco obras componentes da incompleta saga *As Crônicas de Gelo e Fogo*, do estadunidense George R. R. Martin. Pretende-se demonstrar como a cidade Porto Real, sede do exercício do poder, enquanto espaço de atuação, exerce determinante intervenção sobre as personagens habitantes e como isso influencia seus comportamentos e interpretações próprias da realidade, também serão observadas as trajetórias das personagens Daenerys Targaryen e Cersei Lannister e suas relações com o espaço e a determinação. De modo que, para tanto, primeiramente será apresentada uma revisão dos principais momentos da carreira literária profissional da professora emérita da USP e crítica literária Leyla Perrone-Moisés, com o intuito de, por se tratar de um objeto pertencente à Cultura de Massas, demonstrar os principais pontos, e suas respectivas discordâncias, pelos quais a professora passou em sua trajetória intelectual, desde sua primeira publicação sobre Lautréamont até a chegada ao século XXI, com suas mutações imprevisíveis, construindo assim uma argumentação no sentido de que as ditas “baixas” literaturas não devem ser sumariamente dispensadas do olhar crítico sob o rótulo generalizante e reducionista de literatura best-seller, com isso espera-se poder argumentar pela necessidade de uma nova epistemologia dos Estudos Literários que enquadre de maneira mais coerente e menos anacrônicas os fenômenos literários contemporâneos. Posteriormente segue-se a uma retomada dos principais conceitos naturalistas e como suas influências abriram caminho pela história até atingirem, hoje, o status de conceito em atualização, referido, pois, como neonaturalismo, serão apresentadas as principais mudanças conceituais e circunstanciais em torno dessa atualização e com quais objetivos elas são geralmente empregadas. Por fim, apresentar-se-á uma leitura das obras figurantes como objetos desta tese sob o prisma neonaturalista, buscando demonstrar como o todo diegético das narrativas faz sobressair um determinismo que regula, direta e indiretamente, as decisões e atitudes das personagens inseridas num contexto de disputa por poder e influência. Espera-se poder traçar um paralelo entre os elementos identificados na leitura das obras e o atual estado de coisas nas sociedades capitalistas neoliberais, numa configuração alegórica que eleva a importância destes livros para além das aprisionantes denominações de produtos efêmeros da indústria cultural.

PALAVRAS-CHAVE: naturalismo; neonaturalismo; determinismo; espaço narrativo; George R. R. Martin.

ABSTRACT

The study traces an analysis of certain narrative elements such as space, characters and plot, and their relationships with the so-called neo-naturalist literature, perceived in, so far, five component works of the incomplete saga *A Song of Ice and Fire*, by the north american George R. R. Martin. It is intended to demonstrate how the city of King's Landing, seat of the exercise of power, as a space of action, exerts a decisive intervention on the inhabiting characters and how this influences their behaviors and interpretations of reality, the trajectories of the characters Daenerys Targaryen and Cersei Lannister along with their relationships with space and determination will also be observed. Therefore, firstly, a review of the main moments of the professional literary career of professor emeritus at USP and literary critic Leyla Perrone-Moisés will be presented, in order to demonstrate, as it is an object belonging to the Mass Culture, the main points, and their respective disagreements, through which the professor passed in her intellectual trajectory, from her first publication on Lautréamont to the arrival of the 21st century, with its unpredictable mutations, thus building an argument in the sense that the so-called "low" literatures should not be summarily dismissed from the critical eye under the generalizing and reductionist label of best-selling literature, with this, it is expected to be able to argue towards the need for a new epistemology of Literary Studies that fits contemporary literary phenomena in a more coherent and less anachronistic way. Subsequently, it is followed by a resumption of the main naturalist concepts and how their influences made their way through history until reaching, today, the status of a concept in update, referred to, therefore, as neonaturalism, the main conceptual and circumstantial changes around this update will be presented. and for what purposes they are generally employed. Finally, a reading of the books as objects of this thesis will be presented under the neonaturalist prism, seeking to demonstrate how the diegetic whole of the narratives highlights a determinism that regulates, directly and indirectly, the decisions and attitudes of the characters inserted in a context of competition for power and influence. It is expected to be able to draw a parallel between the elements identified in the reading of the works and the current state of affairs in neoliberal capitalist societies, in an allegorical configuration that elevates the importance of these books beyond the imprisoning denominations of ephemeral products from the cultural industry.

KEYWORDS: naturalism; neonaturalism; determinism; narrative space; George R.R. Martin.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
O objeto: <i>As Crônicas de Gelo e Fogo</i>	25
CAPÍTULO PRIMEIRO: A crítica literária de Leyla Perrone-Moisés: de Lautréamont à pós-verdade.....	31
1.1 – <i>Falência da Crítica – Um caso limite: Lautréamont</i> (Perspectiva, 1973).....	34
1.2 – <i>Texto, crítica, escritura</i> (Martins Fontes, 1978/2005a).....	44
1.3 – <i>Flores da escrivantina</i> (Companhia das Letras, 1990).....	65
1.4 – <i>Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos</i> (Companhia das Letras, 1998).....	70
1.5 – <i>Inútil poesia e outros ensaios breves</i> (Companhia das Letras, 2000).....	90
1.6 – <i>Mutações da literatura no século XXI</i> (Companhia das Letras, 2016).....	96
CAPÍTULO SEGUNDO: A vista da sarjeta: naturalismo literário.....	115
2.1 – O Naturalismo nos Estados Unidos.....	121
2.2 – Uma (re)volta ao passado: neonaturalismo na literatura.....	125
CAPÍTULO TERCEIRO: Neonaturalismo no Jogo dos Tronos.....	138
3.1 – A capital Porto Real: contrastes sociais em meio à disputa caótica pelo poder.....	168
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	194
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	200

INTRODUÇÃO

Há mais ou menos uma década estávamos minha família e eu caminhando por entre as estantes da última locadora de DVD/Blu-ray que existiu na cidade de Presidente Prudente/SP, provavelmente uma das últimas do Brasil, salvo as que ainda funcionam como relicários para nostálgicos. As locadoras, de certa forma, fizeram parte da minha infância e adolescência já que, quando criança, meu falecido pai tentou, sem muito sucesso, empreender com uma locadora de fitas VHS. Apesar do negócio não ter deslanchado, os filmes tomaram um lugar cativo em minha bagagem cultural desde então, foram responsáveis por meu aprendizado espontâneo da língua inglesa e também pelo hábito de frequentar as locadoras da cidade, de modo que o gradativo desaparecimento desses estabelecimentos teve para mim um significado, digamos, singular. Os serviços de streaming, especialmente a Netflix, bem como a pirataria dos downloads ilegais, ganhavam força exponencial tanto no Brasil quanto no exterior e o iminente fechamento daquela loja devido à falta de procura manifestava-se especialmente pela diversificação de produtos ofertados no estabelecimento. Antes dominado pelas mídias físicas de filmes, séries etc., a locadora ganhava então ares de uma loja de conveniência, dispondo agora de bebidas com e sem álcool, doces e salgadinhos *snack* variados, mimos da cultura pop e, é claro, livros. Sucedeu-se, pois, que um dos atendentes ofereceu a minha irmã, que observava o estande dos livros, um exemplar do então best-seller mundial *50 Tons de Cinza* (E. L. James, 2011), ao qual ela negou categoricamente afirmando que aquilo não era literatura...

As locadoras acabaram, os filmes não.

Por motivos hoje óbvios, aquela rejeição sumária permaneceu em meus pensamentos e desde então ecoa em minhas leituras e comentários. Terão as bibliotecas e livrarias o mesmo fim que as locadoras? Qual é a régua que nivela o julgamento de valor? Como julgamentos de valor constituem-se em opiniões? Sobre quais bases edifica-se o gosto literário? Quem define o que é bom ou ruim? E finalmente, o que é e o que não é literatura?

A pergunta “o que é literatura” é relativamente nova, apenas poucos séculos mais antiga que o descobrimento do Brasil, enquanto estima-se que as origens de seu objeto datam de cerca de dois milênios antes do início do calendário cristão. Objeto este aqui tomado pelo uso literário da linguagem, a linguagem mesma ainda é motivo de extensos debates sobre sua gênese. Durante todo o percurso da história o conceito de literatura jamais atingiu uma

definição estável, clara e objetiva — a sina ainda permanece. Poderíamos afirmar que existe, de fato, uma história dos processos de conceituação da literatura, processos esses amplamente imbuídos do *zeitgeist* de cada época, refletores de como a humanidade lidou com a linguagem conforme as técnicas e procedimentos evoluíam. Aparentemente, das numerosas conclusões, todas dotadas de caráter inevitavelmente provisório, às quais chegou a maioria dos que trataram do assunto, é possível estabelecer pelo menos um ponto convergente: a literatura seria a linguagem trabalhada de maneira outra aos usos comuns e imediatos.

Hoje a pergunta é outra — conceituações e fundamentações estão dando lugar à análise dos novos, inusitados e desconhecidos rumos que a prática literária está tomando. Ou seria, na verdade, ainda a mesma velha pergunta que permanece, apenas repaginada pelas novas e mutantes condições de produção e recepção contemporâneas? Para uma melhor apreensão da pertinência deste questionamento inicial ao escopo do trabalho será traçado um breve histórico das variadas acepções do termo “literatura” no decorrer da história, com destaque especial aos efeitos decorrentes das revoluções industrial e tecnológica do século passado — que prepararam o atual terreno, movediço e instável, da produção artística e intelectual contemporâneas.

A República (427 A.C.) de Platão, enquanto projeto filosófico de uma pólis ideal, pressupunha a contemplação do belo por meio da busca pelos conceitos fundamentais e eternos do mundo das ideias. Tal princípio admite que aquilo que existe no plano físico já é, por si só, uma mimese da ideia fundamental/primária que existe apenas no plano conceitual, com sua apresentação ideal criada pela figura do Demiurgo — a existência física é, pois, uma imitação, uma representação do conceito original cuja busca apresenta-se teleologicamente como objetivo fundamental da pólis platônica.

Ao colocar a poesia sob essa lente, o filósofo concluiu que havia naquele exercício um novo grau mimético ou de afastamento da ideia primária. A mimese produzida pelo poeta seria então um fato secundário à existência física, terciário, portanto, ao plano ideal. A literatura seria uma imitação da imitação, imbuindo-se, com isso, de um caráter consequentemente deletério frente ao ideal da República. O trabalho do poeta, dessa maneira, seria um afastamento da verdade ou do eterno.

Platão propõe uma visão política com propósitos normativos direcionados a fins objetivamente filosóficos. Seu discípulo Aristóteles, por sua vez, apresenta em *A Poética* (384-322 A.C.) uma visão mais investigativa/descritiva do que normativa, refletindo sobre os processos artísticos à maneira de um cientista. Ao tratar do conceito de mimese, Aristóteles

não o posiciona em relação a um plano ideal. Enquanto Platão buscava a verdade daquilo que é eterno, Aristóteles optou por trabalhar com a ideia de verossimilhança ou daquilo que poderia ser verdade. Tendo a mimese, sob essa lente, não mais um dever perante à verdade eterna, mas sim um objetivo fundamentalmente catártico. A representação, para Aristóteles, não possui mais o caráter deletério atribuído por seu mestre, e a construção verossímil torna-se assim sua principal ferramenta para a produção da catarse.

A catarse enquanto objetivo da representação aristotélica só pode ser atingida por meio do trabalho minucioso da verossimilhança que, por sua vez, não mais se liga a um plano ideal, mas sim àquilo que desperta sensações reais no público. A arte poética, dessa forma, passa a ter um papel de relevância consideravelmente maior para Aristóteles.

O período conhecido como naturalismo literário, por sua vez, “(...) proporcionou o verdadeiro abandono da mimesis, dando lugar a uma outra lógica com o protagonismo do homem comum, com o fim das hierarquias temáticas e do privilégio das ações sobre os caracteres e da narração sobre a descrição” (WOLFF, 2013, p. 324), como essas novas premissas evoluíram e, hoje, ainda se manifestam, trajando outras roupas, sim, mas com efeitos identificáveis bem definidos é um dos pontos a serem tratados nesta tese.

De acordo com a longa e detalhada linha do tempo da evolução do conceito de literatura traçada por Vítor Manuel Aguiar e Silva na obra *Teoria da Literatura* (2007), até meados do século XVII, na Europa, o termo literatura designava instrução e saberes relativos à arte de escrever, envolvendo a gramática e a erudição. Na segunda metade daquele século o termo passa a ser associado a uma atividade específica da pessoa letrada, e posteriormente ao conjunto das obras literárias de um país e ao fenômeno literário em geral, como atividade de criação estética.

Ao longo dos séculos XVIII e XIX o conceito sofreu diversas ressignificações. Tendo sido tratado como conjunto da produção literária de uma época; conjunto de obras que se destacam pela origem, temática ou intenção; bibliografia publicada sobre um determinado assunto ou área de conhecimento; expressão artificial; conhecimento organizado do fenômeno literário dentre outras definições e convenções. Já no início do século XX, apesar do interesse dos estudos literários deter-se à concepção de literatura como criação estética, a multiplicidade de conceitos acerca do termo começou a gerar sensações de insegurança, de inconsistência e imprecisão crescentes entre os críticos e teóricos da época, tais sentimentos acabaram por levá-los à percepção da proximidade de um suposto “fim” da literatura.

É instigante a introdução de Terry Eagleton em sua *Teoria da Literatura* (2006), nela o acadêmico britânico afirma que apesar da literatura já ter sido antes definida como escrita imaginativa, uma breve reflexão, hoje, basta para perceber a falha de procedência de tal definição. Demonstrando clara preferência pela acepção da literatura como processo de criação estética, Eagleton pontua que:

Talvez nos seja necessária uma abordagem totalmente diferente. Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou “imaginativa”, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar. Segundo essa teoria, a literatura é a escrita que (...) “representa uma violência organizada contra a fala comum”. (EAGLETON, 2006, p. 03)

A despeito de sua preferência analítica, Eagleton não nega os fatos da modernidade e, mais adiante em sua introdução, demonstra não haver fatores que possam organizar de maneira objetiva as qualidades pelas quais um texto é considerado literatura ou não. As praticamente infinitas e insurgentes novas possibilidades são trazidas à baila da seguinte maneira:

(...) podemos pensar na literatura menos como uma qualidade inerente, ou como um conjunto de qualidades evidenciadas por certos tipos de escritos que vão desde *Beowulf* até Virginia Woolf, do que como as várias maneiras pelas quais as pessoas *se relacionam* com a escrita. Não seria fácil isolar, entre tudo o que se chamou de “literatura”, um conjunto constante de características inerentes. Na verdade, seria tão impossível quanto tentar isolar uma única característica comum que identificasse todos os tipos de jogos. Não existe uma “essência” da literatura. Qualquer fragmento de escrita pode ser lido “não pragmaticamente”, se é isso o que significa ler um texto como literatura, assim como qualquer escrito pode ser lido “poeticamente”. (Ibidem, p. 13)

Ao final de sua introdução, o autor trata da suposta imanência do conceito de literatura e de suas imprecisões. Chegando a um entendimento de que qualquer texto pode ser, ou não, literatura — uma vez que os juízos de valor e as instâncias de legitimação mudam com o tempo, evoluem com a sociedade, renovam-se. O raciocínio, dessa maneira, abre brechas para o desenvolvimento de novas abordagens de análise, supostamente baseadas em princípios antes renegados — o que certamente contribuiu para o surgimento de uma nova área de conhecimento, a ser tratada adiante. Assim fecha-se a introdução de sua *Teoria da Literatura*:

Se não é possível ver a literatura como uma categoria “objetiva”, descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízos

de valor: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício do Empire State. Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros. (EAGLETON, 2006, p. 24)

Poder-se-ia afirmar, a partir do até aqui exposto, que literatura é aquilo que se considera literatura em determinado tempo. Com a aproximação do novo milênio as convenções sobre a arte — que há muito já enfrentavam debates acalorados acerca de uma inevitável inconstância elementar da definição — foram arrastadas cada vez mais fundo num abismo conceitual cuja indefinição é, provavelmente, a melhor definição. O dilúvio de informações, as novas formas de interação e o encurtamento dos espaços e processos na Internet fizeram surgir um mundo novo, sociedades novas, consumidores novos. A tríade autor-obra-público nunca foi tão interativa e dinâmica quanto é agora, assim como a produção artística em geral que nunca possuiu um caráter tão comercial e efêmero.

O avanço das técnicas, das tecnologias e da ciência como um todo, bem como a ascensão de uma nova classe média que punha em xeque as concepções marxistas de então sobre burguesia, proletariado e luta de classes, fazem surgir ainda nas primeiras décadas do século XX, na Alemanha, um grupo de intelectuais que se dispunham a fazer autocrítica no intuito de rever acordos conceituais que, segundo eles, já não seriam mais suficientes para explicar a (nova) realidade, pois estavam presos a um marxismo ortodoxo que ignorava fatores urgentes como o crescimento veloz da indústria cultural. A chamada Escola de Frankfurt preocupava-se com uma crescente busca hedonista pela valorização da experiência individual, uma reificação dos sentidos impulsionada pela lógica capitalista que alienava as pessoas quanto à tomada de consciência de classe — conceito esse que também teve que passar por revisões e ajustes, dando, com isso, origem às conhecidas Teorias Críticas que, ao contrário de uma teoria neutra, pretendiam transformar a realidade.

Nomes como os de Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse e Walter Benjamin pavimentaram o caminho de boa parte das reflexões ocidentais acerca da realidade publicadas desde então até hoje. Seus estudos sobre a massificação da indústria cultural e os consequentes prejuízos sociológicos colocam os agora chamados produtos culturais numa situação de ferramenta pela qual a indústria cria e cultiva seus clientes/dependentes. Criando para isso mecanismos de satisfação atrelados diretamente ao ato de consumir, estabelecendo uma relação análoga à adicção.

Assim discorria Walter Benjamin sobre o novo cenário sociocultural que despontava em seu horizonte, no icônico ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936/1994):

(...) a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. (BENJAMIN, 1994, p. 167)

A Teoria Crítica dos pensadores de Frankfurt tornou-se a principal referência ocidental para os estudos dos efeitos da ascensão tecnológica desenfreada e da cultura de massa. Consolidando influência maciça sobre o pensamento científico ulterior — em praticamente todas as áreas de conhecimento. A velocidade, conceito que permeava praticamente todas as ponderações de então sobre a sociedade e o futuro, manifesta-se inesperadamente sobre as próprias pessoas que a estavam discutindo. Poucos anos após o estabelecimento e consagração das Teorias Críticas aparecem aqueles que as negavam, que as julgavam insuficientes e peremptoriamente generalizantes. A era pós-moderna deu então origem às Teorias Pós-Críticas, representadas majoritariamente pelos Estudos Culturais.

Originando-se de publicações de sociólogos e antropólogos britânicos das décadas de 50 e 60 que abordavam a cultura da classe trabalhadora e a reconstrução histórica de sua formação, bem como dos próprios conceitos de classe e tradições populares, esta nova modalidade de pensamento admite a totalidade das práticas e relações socioculturais como algo indissociável e, portanto, inapto para análise de elementos desvinculados, isolados ou distinguidos das outras práticas que formam o processo histórico.

O grande idealizador e maior expoente dos Estudos Culturais foi o acadêmico jamaicano Stuart Hall, para ele a cultura era “(...) um local de interesses convergentes, em vez de uma ideia lógica ou conceitualmente clara” (HALL, 2007, p. 134), e nesse emaranhado de interesses encontrava-se a arte — agora compreendida *apenas* como “(...) uma forma especial de processo social geral: o dar e tomar significados e o lento desenvolvimento do significados comuns” (Ibidem, p. 135). A literatura agora é uma fonte de dados para análises culturais abrangentes, constituindo assim uma ampliação dos limites éticos da crítica (VIEIRA, 2000, p. 19).

No entorno da arte, estes novos paradigmas, perspectivas e instâncias de legitimação, todos confusos e aparentemente incapazes de captar o momento com precisão, fazem surgir,

em análises de respeitados pensadores, um dos mais conhecidos conceitos da crítica do século XX — fora decretado o fim da arte, o fim da literatura.

Na verdade, o que chegava ao fim eram os padrões estéticos formais de outrora, herdados de uma longa tradição beletrística secular, os elementos a partir dos quais estabelecia-se a ideia de um grande escritor e de uma grande obra literária exalavam seus últimos suspiros, foi o fim da era moderna. Ao longo do século XX foi decretado o fim de várias coisas — da sociedade, da cultura, da arte e até do próprio homem, e nenhuma delas de fato acabou. O que se viu foram mutações que acompanharam naturalmente os avanços da técnica e da tecnologia. Avanços estes que, aparentemente, causavam nos intelectuais mais estranhamento do que compreensão. Arrisco inclusive afirmar que a tríade literária transmutou-se num quarteto formado agora por autor-obra-público-mercado numa relação cíclica de oferta e procura.

Já no início do século XXI os conceitos de pós-modernidade encontram-se mais desenvolvidos e consolidados, ou pelo menos tenta-se organizar suas confusões, de certa forma paradoxal, constantes pela própria inconstância. O “fim da literatura” e o “fim do grande escritor” são, agora, termos carregados de uma aferição metafórica. Ensaios emblemáticos como *Literatura para quê?* (Antoine Compagnon) e *A Literatura em Perigo* (Tzvetan Todorov), ambos publicados em 2007, trazem reflexões sobre aquilo que, de fato, chegava ao fim: a literatura da alta modernidade. Aquilo que Antonio Candido costumava chamar em suas palestras de hipertrofia da dimensão estética — a dispensa, por parte da obra, do compromisso com seus princípios unificadores de diálogo, alegoria e representação da exterioridade, afastando-se de engajamentos políticos e/ou sociais, tomando apenas a própria obra como referência. Para Candido, a “crise” da literatura somente seria resolvida com a reconciliação destes princípios ditos perdidos ou esquecidos.

Na obra *Altas Literaturas*, Leyla Perrone-Moisés afirma que “Os novos escritores, afinados com os hábitos alimentícios deste fim de século, publicam livros light, para serem consumidos rapidamente” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 178). Tal declaração vem carregada de indícios da influência dos novos fatores culturais, econômicos, sociais e artísticos que circundam e definem as condições de produção atuais. Ao afirmar que os novos escritores estão afinados com hábitos alimentícios contemporâneos a autora corrobora o poder da agência exercida pelo consumidor do século XXI, a já citada dinamicidade recentemente conferida à tríade autor-obra-público faz surgir uma nova maneira de perceber e conceber uma obra de arte ou, mais precisamente aos dias atuais, um produto artístico-comercial. O

público hoje dita o que quer consumir, e o artista que pretende alcançar algum reconhecimento comercial em vida — mais uma pretensão característica dos tempos atuais — tem invariavelmente que dar ouvidos a estes anseios que, por si sós, refletem consequências dos novos modos de vida da contemporaneidade — onde a arte passou do caráter contemplativo para o de consumo, assemelhando-se a uma espécie de alimento, mais especificamente de um *fast-food*.

Os novos escritores não estão nem um pouco interessados em ingressar futuramente no cânone; interessa-lhes ter seus livros rapidamente publicados, traduzidos em línguas hegemônicas, adaptados para o cinema e a televisão; para conseguir esses objetivos, não é necessário “um longo assentimento”, basta figurar na lista dos mais vendidos. A difusão dos livros passa, atualmente, menos pelos críticos e professores universitários do que pelos agentes literários, e pelas várias formas de publicidade. Quanto aos leitores de literatura, em geral esses se interessam pouco por discussões acadêmicas, embora delas dependa, pelo menos em parte, a existência futura de leitores de literatura. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 176)

Pode parecer, à primeira vista, que a professora e crítica literária brasileira demonstra um descontentamento latente que beira à queixa. Generalizando a produção literária a um ponto a partir do qual não seria mais possível, na atual conjuntura, o surgimento de obras de “alto valor”, visto que “Hoje, não vemos nem estetização da política nem politização da arte; o que vemos é uma circulação indiferente da arte, como um dos bens de consumo da sociedade capitalista” (Ibidem, p. 177). Mas não seria este conceito de “alto valor” justamente uma referência a modelos estéticos já sabidamente ultrapassados, substituídos, todos postos em xeque pelas novas realidades, sejam elas sociais, culturais e/ou acadêmicas? Não estaria a autora apresentando aqui uma visão apocalíptica acerca da arte em geral?

O prosseguimento da leitura da obra em questão mostra que sim, a autora mostra-se desesperançosa e desacreditada dos novos fatores tecnológicos que ditam a vida em sociedade hoje:

Parece-me difícil concordar com otimistas, que veem, na quantidade de informações circulantes no ciberespaço, uma riqueza de significados democraticamente disponíveis. A superabundância e a rapidez dessas informações não permitem, ao usuário, nenhuma seleção real; a perecibilidade quase imediata das mesmas impede qualquer visão de conjunto e qualquer crítica. A informação “cultural” é consumida como qualquer outra e, mais do que nunca, dependente de modas efêmeras criadas pelo mercado. (Ibid, p. 204)

“Nova des-cultura” é a definição que, para a autora, melhor abarcava o momento. Os avanços tecnológicos dos meios de comunicação criaram novas comunidades, e com elas

surgiram novas vontades, novos interesses e novas maneiras de se captar e representar a realidade; e os rumos que se pavimentavam para a arte eram, a olhos conservadores, perigosos e destrutivos. Entretanto merecem aqui destaque as últimas linhas de *Altas Literaturas* —

Os novos meios disponíveis obrigam o livro a reformular-se, a encontrar seu lugar entre eles. Mas, de modo algum, o condenam ao desaparecimento. A literatura ainda tem futuro, a Biblioteca ainda não foi destruída. E nós, leitores e escritores, aqui estamos para ler, eleger e prosseguir. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 215)

Nota-se como, apesar do tom elitista da obra, a autora posiciona-se de uma maneira ao mesmo tempo crítica e contemplativa diante da atualidade, disposta a receber, processar e interpretar os novos fatos culturais no lugar de simplesmente reduzi-los em classificações duvidosas. Os resultados dessa disposição receptiva serão mencionados adiante.

Paralelamente a leituras apocalípticas sobre a agonia do atual estado da arte surgem também análises, digamos, menos preconceituosas acerca desse novo cenário de liquidez e efemeridade, onde quase todos estão conectados a quase tudo. São aqueles aos quais Perrone-Moisés chamou de otimistas, pensadores que preferem abrir o leque de suas próprias percepções a fecharem-se em modelos há muito estabelecidos.

A professora e pesquisadora Marisa Lajolo apresenta uma bem-humorada defesa dos novos tempos e das novas vontades na obra *Literatura: Leitores e Leitura* (2001), para ela a literatura agora reside em novo endereço, e há quem não a reconheça no novo logradouro, vozes que mais parecem murmúrios rancorosos, nas palavras da autora:

São resmungos de alto coturno: os donos dessas vozes dão aulas, escrevem livros imensos, dão entrevista aos jornais. Quando já não vestem, pretendem vestir o fardão da academia, e nem se incomodam que do traje engalanado se desprenda um leve cheiro de mofo... (LAJOLO, 2001, p. 8)

Essa obra de Marisa Lajolo foi, contudo, revisada e atualizada para relançamento no ano de 2018, agora intitulada *Literatura: ontem, hoje, amanhã*. Dentre uma série de mudanças, a expressão “alto coturno” foi substituída por “cinco estrelas” e o trecho sobre o mofado e malcheiroso fardão da academia foi, por algum motivo não citado, removido. Dezesete anos após a primeira edição, essa mudança em particular chama a atenção, poder-se-ia vir a especular que a tomada de partido a favor das novidades tenha assumido um tom mais moderado por parte da autora diante da velocidade e quantidade sem precedentes de produções e publicações desta era, e com isso, para Lajolo, a importância da academia como instância fundamental de investigação e valoração permanece, ainda, inalterada.

Seguindo esse pensamento convém expor algumas ideias de literatos mundialmente consagrados como o já citado Terry Eagleton, no Reino Unido, e o recentemente falecido Harold Bloom, nos Estados Unidos. O marxista britânico afirma, em tom acusatório, que “O preconceito pós-moderno contra normas, unidades e consensos é um preconceito politicamente catastrófico. E também notavelmente simplório” (EAGLETON, 2011, p. 31). Convencido do caráter antirracional do período em que vive, Eagleton segue tecendo severas e por vezes até debochadas definições acerca do pensamento pós-moderno:

O pós-modernismo às vezes parece se comportar como se a burguesia clássica estivesse viva e saudável, e, ao fazer isso, acaba vivendo no passado. Gasta muito de seu tempo atacando verdade absoluta, objetividade, valores morais atemporais, pesquisa científica e crença no progresso histórico. Põe em questão a autonomia do indivíduo, as normas sociais e sexuais inflexíveis e a crença de que o mundo está assentado sobre sólidos fundamentos. (Ibidem, p. 33)

Já o finado professor e crítico estadunidense, reconhecidamente conservador, classifica marxistas, feministas, lacanianos, neo-historicistas, desconstrucionistas, semióticos e os Estudos Culturais em geral como componentes de uma chamada Escola do Ressentimento (BLOOM, 2001, p. 500), e acusa essa escola de negar os valores já estabelecidos por conta de sua incapacidade de apreensão, compreensão e criação. O autor rechaça a ideia de que ler um determinado escritor beneficiaria determinado grupo de alguma forma e rascunha um estado de espírito carregado de frustração e inveja que supostamente paira hoje sobre o ambiente acadêmico, segundo sua visão:

O exato motivo de estudantes de literatura se terem tornado cientistas políticos amadores, sociólogos desinformados, antropólogos incompetentes, filósofos medíocres e superdeterminados historiadores culturais, embora seja uma questão intrigante, não está além de toda conjectura. Eles se ressentem da literatura, ou se envergonham dela, ou simplesmente não gostam tanto assim da leitura. Ler um poema, romance, ou uma tragédia de Shakespeare, é para eles um exercício de contextualização, mas não no sentido simplesmente razoável de encontrar contextos adequados. Atribui-se mais força e valor aos contextos, por mais escolhidos que sejam, do que ao poema de Milton, o romance de Dickens, ou *Macbeth*. (Ibidem, p. 495)

Harold Bloom até hoje é constantemente atacado justamente por seu conservadorismo, por vezes até reacionário, contudo não deixa de consoar preocupações legítimas, do ponto de vista elitista¹, com os novos rumos da arte e ecoa inquietações que

¹ Assumindo a definição de elitismo no contexto de cunho conservador apresentado por Leyla Perrone-Moisés ao afirmar que “(...) [elitismo] trata-se, sim, de uma seleção visando a preservar o melhor do que já foi feito até hoje, e de uma resistência ao tsunami da indústria cultural” (2016, p. 33).

atingem também a questão da própria dimensão estética, comentada por Antonio Candido, apesar da clara divergência ideológica.

Também é curiosa a afirmação do saudoso crítico e historiador austríaco naturalizado brasileiro Otto Maria Carpeaux em sua gigante *História da Literatura Ocidental* (1959/2012), ao comentar as tendências contemporâneas às primeiras décadas do século passado:

A primeira tendência dominante da época [início do século XX] é o irracionalismo. É irracionalista o fundo de todos os modernismos, de todos os primitivismos e do surrealismo, do realismo “mágico”, do existencialismo; irracionalista até é o neo-realismo que se entrega de todo à realidade, isto é, a um fenômeno que não pode ser completamente analisado com os recursos da “Ratio”. (CARPEAUX, 2012a, p. 19)

Carpeaux apresenta, de maneira menos enérgica que os já citados, a preferência da modernidade pela negação da razão, ideia que pode causar confusão e entrar em conflito com admiradores da *Belle Époque* — ao afirmar que todos os modernismos têm base no irracional o autor não implica que eles eram desprovidos de razão, mas sim que a razão, até então, não seria suficiente para abarcá-los. Um dos princípios fundadores do modernismo, para Carpeaux, é o inconsciente freudiano (2012b, p. 192), raiz dos novos questionamentos e releituras da época, que inauguram uma nova era de percepção agora pautada em princípios que vão além da razão pura² como era entendida até então.

Uma definição bastante didática, e também rancorosa, do conceito de pós-moderno foi dada, novamente, por Terry Eagleton em seu desiludido *Depois da Teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*:

“Pós-moderno” quer dizer, aproximadamente, o movimento de pensamento contemporâneo que rejeita totalidades, valores universais, grandes narrativas históricas, sólidos fundamentos para a existência humana e a possibilidade de conhecimento objetivo. O pós-modernismo é cético a respeito da verdade, unidade e progresso, opõe-se ao que vê como elitismo na cultura, tende ao relativismo cultural e celebra o pluralismo, a descontinuidade e a heterogeneidade. (EAGLETON, 2011, p. 27)

Talvez uma das maiores rupturas do pós-modernismo esteja no fato de que ele desagradou tanto liberais quanto conservadores, superando a ideologia, unindo-os no mesmo sentimento de reprovação. Enquanto a história da literatura narra uma sucessão de convenções, o pós-modernismo é a manifestação da incatalogabilidade, é a época da

² Carpeaux considera que há um paradoxo no fato de que apesar de Freud demonstrar um racionalismo intransigente, suas ideias acabaram sendo basilares para diversos movimentos tidos como irracionalistas (2012a, p. 19).

destruição dos altares que exaltavam a forma e o conteúdo — sem a intenção de substituí-los; adotando doravante instâncias de percepção para as quais as obras artísticas são meros instrumentos de exteriorização de fatos e/ou consequências sociais, econômicas, sentimentais, sexuais, psicopatológicas, etc. A hipertrofia da dimensão estética, construção terminológica por si só já impregnada de uma forte carga ideológica, é um fato que força a revisão — ou talvez a completa mutação — dos ditos princípios unificadores, relativizando-os e, em última análise, destituindo-os de sua competência unificadora em prol de uma perspectiva multipluralista de temas e processos, bem como do fazer artístico e da arte como um todo.

Paralelamente às discussões sincrônicas e diacrônicas sobre a arte aconteceu a grande revolução tecnológica do século XX com o advento da internet e das redes sociais, surge então uma nova classe de cidadãos consumidores e produtores de conteúdo e com eles desenvolveu-se uma nova cultura participativa. Todos os conceitos estão, ao mesmo tempo, em crescimento e mudança constantes, o número de consumidores, o consequente número e variedade de produtos culturais, e a indústria que desenvolve esses produtos em diálogo com o que a massa expressa como desejos, numa relação circular que redefine o conceito de oferta e procura.

Hoje vemos um aparente consenso entre a maioria dos pesquisadores de literatura acerca da cultura de massa, como já fora exposto nas considerações anteriores: é o oposto da alta cultura, indigna, portanto, da mesma atenção e tratamento que recebem os baluartes culturais, salvo em casos de estudo sobre temas como alienação ou desculturalização. O próprio termo “cultura de massa” foi estabelecido já carregado de uma conotação negativa e causadora de constrangimento. Tal consenso, apesar de ainda aparente, encontra-se também em declínio.

Do outro lado — ou seria do mesmo lado com outra lente? — estão os já citados pensadores otimistas que optam por um olhar menos dogmático para os fenômenos culturais populares, procurando distanciar-se de uma pragmática teórico-crítica de caráter elitista. Esse crescente time de intelectuais propõe um olhar livre de preconceitos em prol de uma visão que proporcione atenção ao todo dos fatores que compõem o contexto de produção da cultura de massa, observando como tais evidências possuem, de fato, valor reflexivo do ponto de vista social, antropológico e comunicacional sobre a época em que vivemos, tão incerta e mutante que é motivo de discórdia até mesmo em sua própria definição. Nomes como os de Janet H. Murray (1946-), Pierre Lévy (1956-), ou Henry Jenkins (1958-), para citar apenas três, são exemplos de como a nova realidade pautada pelos rápidos avanços tecnológicos

pode, sim, ser fonte de farta matéria-prima para reflexões de incontestável relevância teórica e crítica.

Retornando, pois, ao pensamento de Leyla Perrone-Moisés, destacam-se aqui algumas das considerações publicadas pela autora 18 anos após a primeira edição de *Altas Literaturas*. A autora apresenta, na obra *Mutações da literatura no século XXI* (2016), suas leituras sobre obras e fenômenos relativamente recentes, destacando quais seriam os moldes pelos quais a arte é concebida e consumida no novo milênio, estabelecendo quais seriam os critérios pelos quais, hoje, uma obra é considerada de “alto” ou “baixo” valor. Para a autora, uma obra de “alta literatura” deve apresentar, dentre outras características,

(...) o exercício da linguagem de modo livre e consciente; a criação de um mundo paralelo como desvendamento e crítica da realidade; a expressão de pensamentos e sentimentos que não são apenas individuais, mas reconhecíveis por outros homens como correspondentes mais exatos aos seus; a capacidade de formular perguntas relevantes, sem a pretensão de possuir respostas definitivas. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 35)

É inevitável a impressão de que tais critérios seriam meras atualizações, quando não exatas reproduções, dos elementos que fundamentavam a teoria e crítica literárias de outrora. O que mudou, de fato, foram as circunstâncias, os contextos e condições de produção e consumo. Perrone-Moisés demonstra um saudável e espirituoso senso crítico particular ao ler a nova sociedade, estabelecendo de maneira clara e objetiva as novas instâncias de legitimação e o modo dialético pelo qual elas se inter-relacionam. A autora afirma que

Não é, pois, em nome da “alta cultura” idealizada num passado melhor e mais puro que se pode defender a “alta literatura”, mas em nome de uma *diferença* que continua existindo na multiplicidade de práticas artísticas de hoje, uma diferença de qualidade que se pode experimentar e demonstrar. Segundo Kant, o juízo estético é um juízo particular que almeja à universalidade utilizando argumentos. O julgamento da obra literária não pode, portanto, ser apenas uma questão de gosto, e seu valor não ser medido em termos de consumo, tomando como critério sua venda ou sua publicidade. (Ibidem, p. 37)

Numa sociedade onde o valor de uma pessoa é medido pelas suas relações e engajamento em redes sociais online, e o das coisas pelo preço comercial, a padronização é imperativa e com ela vem uma indigenização de caráter globalizado, nivelando os produtos culturais às vontades dos consumidores. Nesse contexto, a autora considera que “A literatura é, assim, um dos poucos exercícios de liberdade que ainda nos restam” (Ibid, p. 37).

Longe da pretensão de contra-argumentar preceitos estabelecidos pela Escola de Frankfurt, esta tese tem como arriscado objetivo construir uma reflexão crítica acerca das obras componentes da coleção *A Song of Ice and Fire (As Crônicas de Gelo e Fogo)*, do escritor e roteirista estadunidense George R. R. Martin (1948-). A lida atenciosa do escritor para com a construção dos elementos narrativos traz à tona uma camada interpretativa que vai além do entretenimento efêmero. Busco com isso afirmar que é possível identificar em sua construção textual elementos que remetem a temas e teses do período naturalista como, por exemplo, questões deterministas sobre a sociedade envolvendo o homem e suas relações com seu meio e momento histórico. O estudo pretende sustentar que esse resgate, e consequente atualização, de elementos naturalistas pode ser enquadrado numa categoria terminológica ainda pouco explorada academicamente no Brasil, o neonaturalismo³. Espera-se poder verificar como essa manifestação se encaixa historicamente no século XXI em relação à atual conjuntura dos Estudos Literários e da própria história da literatura.

³ No Banco de Teses da CAPES <<http://catalogodeteses.capes.gov.br>>, segundo consulta realizada em fevereiro de 2022, os termos “neonaturalismo”, “neo-naturalismo” e “literatura” apareceram relacionados em apenas um único resultado — um estudo sobre Rubem Fonseca. O termo também retornou apenas um resultado quando relacionado com outras artes, em um trabalho sobre cinema, todas as outras ocorrências referem-se a outras áreas de conhecimento como direito e biologia. Os mesmos termos foram consultados também no Google Acadêmico <<http://scholar.google.com.br>> e no portal Global ETD Search <<http://search.ndltd.org/index.php>> no mesmo período, retornando cerca de 25 resultados de artigos variados sobre autores brasileiros.

O objeto: *As Crônicas de Gelo e Fogo*

Atualmente um grande sucesso comercial, largamente impulsionado pela adaptação televisiva realizada pelo canal HBO, o seriado *Game of Thrones*, que chegou ao fim com a oitava e última temporada exibida em 2018. A série é composta, até agora, por cinco livros⁴: *A Game of Thrones* (1996), *A Clash of Kings* (1999), *A Storm of Swords* (2000), *A Feast for Crows* (2005) e *A Dance with Dragons* (2011a). Há ainda dois livros recentemente lançados que expandem o universo da obra, *A Knight of the Seven Kingdoms (O Cavaleiro dos Sete Reinos, 2014)* e *Fire and Blood (Fogo e Sangue, 2018)*, ambos com lançamento simultâneo em português e em inglês, possuem suas histórias cronologicamente situadas antes dos eventos narrados na série principal.

A saga, mesmo incompleta, é grande em muitos aspectos. Apenas os livros somam uma vendagem de mais de 70 milhões de exemplares com traduções em 45 idiomas, lembrando que o menor dos cinco volumes possui mais de 800 páginas na versão original. Os portais wiki online em diversas línguas, juntamente com as redes sociais, geram um engajamento tão vasto que, além de reunirem vários terabytes de informações sobre o universo narrativo criado por Martin, ajudaram a alavancar a adaptação televisiva *Game of Thrones* ao patamar de seriado mais assistido da história da televisão, segundo o site IMDb.

Os livros já vêm sendo objetos de pesquisa em diversas áreas de conhecimento além dos Estudos Literários há algum tempo, como psicanálise⁵, questões de gênero⁶, sociologia medieval⁷, história da política⁸ etc. A exemplo de um estudo publicado no periódico estadunidense *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, no qual pesquisadores da Inglaterra, Ucrânia e Irlanda das áreas da física, matemática e psicologia utilizaram ciências de dados para identificar e catalogar padrões nos intrincados enredos das narrativas dos livros. Após alinharem em ordem cronológica todos os

⁴ No Brasil foram publicados com os títulos: *A Guerra dos Tronos* (2010), *A Fúria dos Reis* (2011b), *A Tormenta de Espadas* (2011c), *O Festim dos Corvos* (2012a) e *A Dança dos Dragões* (2012b).

⁵ NDLTD Global ETD Search: YE, J. E. **Identity and Trauma in *A Song of Ice and Fire***. Scholarship Claremont, EUA, 2014. Disponível em: <search.ndltd.org>. Acesso em: 14 nov. 2021.

⁶ NDLTD Global ETD Search: HARTNETT, R. **Mhysa or Monster: Masculinization, Mimicry, and the White Savior in *A Song of Ice and Fire***. Florida Atlantic University, EUA, 2016. Disponível em: <search.ndltd.org>. Acesso em: 14 nov. 2021.

⁷ NDLTD Global ETD Search: NATISHAN, G. K. **Returning the King: the Medieval King in Modern Fantasy**. Virginia Tech, EUA, 2012. Disponível em: <search.ndltd.org>. Acesso em: 14 nov. 2021.

⁸ NDLTD Global ETD Search: YI-WEN, L. L. ***A Song of Ice and Fire* as a Realistic Fantasy: Ambiguous Sub-Creation between the Emplotment of Political Historicity and Mythic Fictionality**. National Digital Library of Theses and Dissertations. Taiwan, 2015. Disponível em: <search.ndltd.org>. Acesso em: 14 nov. 2021.

eventos com mortes dentre as tramas com mais de dois mil personagens, observou-se que vários destes episódios ocorreram com um intervalo grande de tempo entre um e outro, o que tornaria a narrativa modorrenta, caso tivesse sido escrita de maneira linear. As surpresas e reviravoltas, assim como as mortes inesperadas de personagens carismáticas só atingem o efeito estético a que se propõem por conta, segundo os pesquisadores, da destreza narrativa de George R. R. Martin ao dispor a ordem e a cadência das informações dadas ao leitor (BATTAGLIA, 2020, online). Dessa forma, o estudo concluiu que a estrutura narrativa da saga cria um universo com medidas realistas de complexas relações sociais identificáveis nas sociedades atuais (GESSEY-JONES et al., 2020, p. 28588). A conclusão peculiar de tal estudo dialoga, de certa forma, com um dos objetivos desta mesma tese: identificar elementos do universo narrativo de *As Crônicas de Gelo e Fogo* representados de maneira a aproximarem-se alegoricamente de fatores culturais identificáveis fora das páginas dos livros, nas relações sociais reais, e quais seriam as motivações e objetivos dessas alegorias a partir de uma perspectiva neonaturalista.

Dando prosseguimento aos estudos iniciados em minha dissertação, defendida em 2015⁹, procuro demonstrar que tais obras emanam significações passíveis de reflexão acerca de temáticas tidas como relevantes para o pensamento crítico sobre a realidade, elevando-se para além do entretenimento efêmero e imediato característico da maioria dos produtos artísticos da indústria da cultura de massas. No estudo constatou-se que Martin emprega técnicas narrativas consagradas para construção empática de heróis e vilões, desenvolvendo o enredo de maneira tradicionalmente estruturada. Com isso o texto constrói expectativas específicas nos leitores para, depois, frustrá-las propositalmente, causando uma ruptura do horizonte de expectativas. Os leitores, então, são forçados a uma reinterpretação da proximidade afetiva criada pelas convenções literárias canônicas, bem como um novo (re)preenchimento dos vazios narrativos, nos termos de Wolfgang Iser, agora repletos de desconfiança e da sensação de que, se há algo de tradicional na narrativa de *A Song of Ice and Fire* (doravante *ASOIAF*), pode ser provavelmente uma armadilha.

Sobre o produto artístico-cultural em questão, há uma passagem curiosa na obra citada de Leyla Perrone-Moisés. A autora comete — ou provavelmente induz involuntariamente — um pequeno equívoco ao classificar *ASOIAF* como versões impressas da série televisiva *Game of Thrones* (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 59). Cria-se uma

⁹ CORREA, M. F. **Jogando o Jogo dos Tronos: ruptura e inovação na obra de George R. R. Martin**. Dissertação de Mestrado. UEM/PLE, Maringá/PR, 2015.

impressão errônea de que os livros foram escritos após a série de TV, quando na verdade é exatamente o contrário. O seriado televisivo foi produzido entre os anos de 2011 e 2019 enquanto a série livresca teve o primeiro volume *A Game of Thrones* lançado ainda em 1996, estando incompleta até hoje. Vale ressaltar que a maioria dos leitores de Martin tiveram o primeiro contato com a obra no formato da adaptação televisiva, fato que poderia justificar o “deslize” da consagrada professora e crítica literária brasileira.

O escritor George R. R. Martin (doravante GRRM) anunciou, há anos, que está trabalhando em mais dois volumes para encerrar a série, com títulos provisórios de *The Winds of Winter* e *A Dream of Spring*¹⁰, ainda sem datas de lançamento. A escritura desses dois volumes finais já se tornou, inclusive, uma espécie de mito, e também motivo de profunda irritação, entre os integrantes do *fandom* de *ASOIAF*, devido ao atraso desmesurado de suas conclusões e também a algumas atitudes do próprio escritor que, ocasionalmente, brinca e debocha com todo o alvoroço gerado pelo impasse da situação. Ao mesmo tempo, a HBO prepara para 2022 o lançamento de um novo seriado agora baseado na obra *Fire and Blood* (*Fogo e Sangue*, 2018), fato que, certamente, causará um novo impulsionamento do engajamento em torno do universo narrativo de GRRM.

Por meio de análises de instâncias narrativas como espaço e ambientação e suas relações com as trajetórias das personagens serão investigados indícios de um determinismo positivista presente em aspectos sociais, ambientais e raciais das obras. Pretende-se investigar esse resgate — e possível atualização — de ideias naturalistas numa perspectiva dialética entre a concepção marxista de que o homem interfere e transforma sua realidade e a concepção determinista que reduz tudo a fatores específicos, imutáveis e inevitáveis.

Falar sobre *ASOIAF* de forma resumida é um desafio por si só. O enredo geral toma proporções exorbitantes da mesma forma que o número de personagens envolvidas. Uma redução radical poderia afirmar que trata-se da história de famílias nobres que disputam o trono dos sete reinos do continente de Westeros, que vive sob a ameaça crescente de um antigo e poderoso inimigo. As famílias, ou casas, são conhecidas pelas bandeiras e pelos sobrenomes: Targaryen, Stark, Lannister, Baratheon, Martell, Arryn, Tyrell, Tully e Greyjoy, para citar apenas as principais. Entre casas secundárias e também de fora do continente, somam-se ao todo 571 famílias no universo de gelo e fogo, e os personagens existem aos milhares. Para citar apenas aqueles que têm alguma relevância na trama geral, são cerca de 44. A narrativa acaba elevando alguns personagens à esfera de protagonistas, como Daenerys

¹⁰ Respectivamente, “*Os Ventos do Inverno*” e “*Um Sonho de Primavera*”. (Tradução do autor)

Targaryen e Jon Snow, e outros a postos de “coadjuvantes de luxo” como Tyrion Lannister, Eddard Stark e Cersei Lannister, e outros, ainda, a renegados carismáticos como Arya Stark e Samwell Tarly, as categorias também são numerosas.

Em entrevista à repórter britânica especialista em literatura Alison Flood, GRRM comentou sobre seu estilo narrativo e seus processos de criação particulares, segundo o escritor há, basicamente, dois tipos de profissionais criadores de ficção: os arquitetos e os jardineiros. Sendo os arquitetos aqueles que planejam cuidadosamente todos os movimentos da trama de antemão, como um arquiteto desenha uma casa; já os jardineiros plantam sementes e as regam, supostamente, sem saber se, o quê e como virá a germinar. Nas palavras do autor, sobre os escritores jardineiros:

Eles meio que sabem qual é o tipo de semente, sabem se plantaram uma semente de fantasia, de mistério ou qualquer que seja. Mas conforme a planta germina e é por eles regada, não há como saber quantos galhos ela terá, eles descobrem conforme ela cresce. E eu sou muito mais um jardineiro do que um arquiteto. (MARTIN apud FLOOD, 2011, online, tradução do autor)¹¹

A metáfora usada por GRRM faz referência a uma categoria de escritores conhecida informalmente, na internet, como *pantsers*, que seriam aqueles que não planejam meticulosamente suas narrativas, permitindo aos personagens tomarem rumos aleatórios, moldando a trama conforme são escritos, levando assim a narrativa a desenvolvimentos inesperados (VIOLINIST, 2013, online).

As sementes de *ASOIAF* alcançaram proporções tamanhas que, em 2014, Martin lançou a obra *The World of Ice & Fire: The Untold History of Westeros and the Game of Thrones*¹² em coautoria com dois fãs: Linda Antonsson e Elio M. García Jr. Os dois, que também são escritores, entraram em contato com o autor ainda em 1998, apenas dois anos após a publicação do primeiro volume *A Game of Thrones*, para apresentar uma proposta: desenvolver um RPG online inspirado no universo narrativo criado por Martin. O escritor aceitou a proposta e, então, Antonsson e García Jr. deram início à produção de uma concordância, ou índice verbal, dos termos que aparecem nas páginas das obras para orientação dos jogadores do futuro RPG. Os termos, personagens, conexões e inter-relações apresentadas nas obras, contudo, eram tão vastas que, em 1999, os dois, com autorização de

¹¹ “They kind of know what seed it is, they know if they planted a fantasy seed or mystery seed or whatever. But as the plant comes up and they water it, they don’t know how many branches it’s going to have, they find out as it grows. And I’m much more a gardener than an architect.”

¹² No Brasil: **O Mundo de Gelo & Fogo: A história não contada de Westeros e As Crônicas de Gelo e Fogo**. Tradução de Marcia Blasques. São Paulo: Leya, 2014.

GRRM, lançaram o portal online Westeros.org, uma espécie de Wikipédia de *ASOIAF*. O próprio Martin chegou a afirmar que seus dois discípulos sabiam mais sobre o universo narrativo das obras do que ele mesmo, e que frequentemente consultava as informações reunidas no portal para relembrar e retomar pontos cruciais no desenvolvimento das narrativas (WATKINS, 2012, online). O resultado da coautoria com a dupla, *The World of Ice & Fire* (2014), apresenta-se como um guia histórico dos eventos que deram origem ao universo narrativo até o momento em que se iniciam as obras de *ASOIAF*, além de detalhes sobre as linhagens das famílias nobres.

Em resumo, *As Crônicas de Gelo e Fogo* são grandes, as discussões em torno do que é literário são maiores, a necessidade de se debater os produtos da indústria cultural é gritante, apesar de não ser nova — vide os trabalhos desenvolvidos pela Escola de Frankfurt há um século. E ao contrário de escritores *pantser*s, espero daqui em diante poder arquitetar de maneira sucinta e coerente minha argumentação de modo a apresentar uma legítima contribuição ao campo dos Estudos Literários contemporâneos.

Esta tese foi estruturada em três capítulos, sendo o primeiro uma revisão da carreira da professora da USP Leyla Perrone-Moisés baseada em seis obras selecionadas com o intuito de demonstrar as principais encruzilhadas pelas quais a autora passou desde sua primeira publicação em 1973 até a última em 2021. Espero conseguir expor de maneira satisfatória como seu percurso profissional a levou, inescapavelmente, a um ponto no qual não poderia mais ignorar as “baixas” literaturas, dedicando-se apenas ao estudo dos clássicos pertencentes aos cânones de outrora, o novo século e as novas vontades impõem-se com a mesma força que o implacável passar do tempo. Por meio da trajetória de Perrone-Moisés até a literatura de massas contemporânea pretendo argumentar que certas obras, antes renegadas ao direito de serem objetos de estudo, hoje figuram como fatos relevantes enquanto representações do atual estado das coisas, e seu estudo, sem necessariamente entrar em méritos valorativos, mostra-se não apenas relevante, mas significativamente necessário. Em tempo, a reflexão sobre a atitude de Perrone-Moisés frente aos fatos literários contemporâneos acabou abrindo um novo fio argumentativo que, apesar de inesperado, mostrou-se absolutamente pertinente para minha argumentação: os novos fatos literários, quando submetidos a análises mais rigorosas, demonstram que o arcabouço teórico-crítico tradicional, cujo desenvolvimento deu-se exclusivamente pelo estudo das “altas literaturas”, levou ao estabelecimento, ainda que volátil, de um paideuma do cânone ocidental, concentrando-se basicamente em reciclar nos discursos a reverência àquilo que os detentores do saber julgavam como “bom”. Quando

Perrone-Moisés tenta lançar seu olhar crítico para as obras atuais, sua robusta e indiscutivelmente poderosa bagagem cultural e profissional acaba por mostrar-se insuficiente, ou incompatível, para a realização de reflexões críticas que abarquem coerentemente a contemporaneidade em seus praticamente infinitos contextos — fundando, dessa forma, a necessidade de se estabelecer e estruturar uma nova epistemologia dos Estudos Literários que dispense a, agora, anacrônica dicotomia literária tradicional que separa as obras entre “altas” e “baixas”. É claro que a busca pelo estabelecimento dessa “nova teoria” não poderia jamais ser reduzida ao conteúdo de uma única tese, especialmente quando o objeto e os objetivos desta não configuram, a priori, o campo e ambiente necessários para tal, de modo que, a partir da fundamentação e análise aqui propostas, com os resultados alcançados espero poder, pelo menos, lançar um fio de luz sobre essa nova possibilidade/necessidade.

O segundo capítulo apresenta uma retomada dos principais conceitos e contextos do movimento naturalista do século XIX e como seus tentáculos propagaram-se pelo século XX até os dias atuais, sendo agora denominados como manifestações de um neonaturalismo. A atualização de tais elementos, datados de mais de 150 anos, será aqui planificada objetivando-se uma reflexão acerca de produtos artísticos que ostentam vasta aceitação e capacidade de angariar milhões de leitores/consumidores em um curto espaço de tempo. Dessa forma, o terceiro e último capítulo consiste, pois, na análise do objeto escolhido para esta tese sob a égide de elementos narrativos, especialmente a categoria do espaço, e alegóricos característicos do período naturalista e como essas manifestações encontram seu lugar no infinito mosaico de possibilidades crítico-reflexivas disponíveis quando se toma como premissa o estudo dos fatos sociais do presente. Espero poder construir uma reflexão relevante sobre os fenômenos artísticos contemporâneos e sua intrínseca relação com o público e o mercado, apresentando aos Estudos Literários, com isso, uma proposta de leitura crítica frente a produtos da cultura popular sem as tradicionais rédeas acadêmicas impostas pela suposta necessidade/obrigação da prestação de continência, e reverência, e respeito, e continuidade etc., a determinadas obras cuja listagem, apesar de angariar certa concordância, não pode ter outra origem senão o gosto particular de seus comentadores. É inevitável, contudo, que da leitura desta tese possam emergir conotações valorativas, não obstante, os possíveis indícios arbitrários e/ou valorativos não hão de possuir, sob hipótese alguma, intenções de elevar o objeto deste estudo a instâncias que eminentemente não fazem parte do seu papel social.

CAPÍTULO PRIMEIRO

A crítica literária de Leyla Perrone-Moisés: de Lautréamont à pós-verdade

Não é possível, portanto, definir-se a literatura de modo essencial e intemporal.
LPM

Ainda nas primeiras linhas da obra *Mutações da Literatura no século XXI* (Companhia das Letras, 2016), Leyla Perrone-Moisés (doravante LPM) afirma que “(...) não existe um conceito de literatura, apenas acepções que variam de uma época a outra” (2016, p. 08). O fatalismo da assertiva demonstra, ao contrário do que poderia concluir uma leitura preguiçosa, que a necessidade de reflexão acerca dos elementos constituintes do objeto “literatura” não apenas permanece absolutamente atual, mas apresenta-se com novas significações e funcionalidades. As próprias aspas acima posicionadas nas extremidades do substantivo em questão já suscitam especulações acerca do axioma do objeto, segundo este que vos escreve, o contexto social e econômico tanto das condições de definição do termo quanto da produção acadêmica referente, o cânone socialmente aceito, as instâncias de legitimação canônica, enfim, a literatura ramificou-se com o desfile dos séculos tornando uma definição geral de si nada mais do que um devaneio de tempos idos. Dessa forma, o estudo de tais ramificações exige, hoje, um posicionamento definido sobre a situação da obra literária nos contextos em que ela é produzida e recebida, assim como o apontamento das relações estabelecidas entre essa situação e a história da literatura, a fim de se evitarem possíveis confusões entre o que é atualização e o que é anacronismo.

Pensar a literatura como ramificações (estilísticas, temáticas, linguísticas, políticas, identitárias, históricas, econômicas, sociais, formais etc.) implica em um pressuposto fundamental, uma ramificação não é necessariamente melhor ou pior do que outra, nem mais nem menos merecedora de atenção do que suas semelhantes (semelhança na condição de textos literários). Esses ramos literários são constantemente revisados e atualizados, alguns constituem-se como cânone, com as bênçãos da crítica e da academia, numa determinada sociedade e seu *zeitgeist*, figuram em paideumas de gostos eruditos particulares e em estantes especiais nas livrarias. Outros ramos, com as bênçãos da *mass-media*, do mercado e, é claro,

do grande público, também figuram em estantes de livrarias, mas tendem a ocupar não as especiais e reservadas, mas as principais logo na entrada dos estabelecimentos, com tiragens numerosas e preços promocionais, além de um massivo engajamento social impulsionado pelas redes sociais e pela mídia em geral, são transformados em adaptações cinematográficas e televisivas que geram lucros exorbitantes, atingindo audiências que passam dos bilhões de pessoas, há também muitos casos de obras literárias que nasceram secundariamente a uma obra original do cinema ou da televisão, ou de um game, ou de quadrinhos, mangás etc. São os famigerados best-sellers, os livros dispensáveis, o fast-food literário que alimenta os gostos imediatistas. Também são o tema desta tese.

Toda a história das definições da literatura nos ensina apenas aquilo que a literatura foi; dá-nos um mero lampejo do que é agora, e decreta a impossibilidade de um elemento invariante, instaurando uma grande incerteza sobre o que pode vir a ser no futuro. De fato, não há resposta “correta” para a pergunta “o que é literatura”, a não ser aquela que gera outras perguntas, movimentando a engrenagem do debate sobre o literário, e sobre este debater-se-á, arrisco-me, infinitamente.

Seguirei agora a uma exposição dos principais momentos da produção acadêmica, crítica e jornalística da professora emérita da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, Leyla Perrone-Moisés (1934-) (doravante LPM). No intuito de demonstrar como o fato social tornou-se indissociável de qualquer argumentação acerca da literatura e, de maneira mais enfática, como a autora “passou” de uma posição refratária aos novos rumos da arte criados pela evolução da técnica dentro do sistema capitalista e suas relações mercadológicas para uma posição aberta à observação e discussão sobre o atual estado das coisas. Como os novos teóricos e as novas teorias, assim como os novas obras de arte, foram, aos poucos, instalando-se no debate regido pela professora ao longo de sua carreira em seis de suas obras aqui analisadas, publicadas entre os anos de 1973 e 2016, são elas: *Falência da Crítica – Um caso limite: Lautréamont* (Perspectiva, 1973), *Texto, crítica, escritura* (Martins Fontes, 1978/2005a), *Flores da escrivainha: ensaios* (Companhia das Letras, 1990), *Altas literaturas: escolha e valor na obra de escritores modernos* (Companhia das Letras, 1998), *Inútil Poesia e outros ensaios breves* (Companhia das Letras, 2000), e *Mutações da literatura no século XXI* (Companhia das Letras, 2016). A escolha deu-se com o desígnio de apontar, na trajetória profissional de LPM, elementos que referendam os objetivos desta própria tese, também vale ressaltar que a “mudança de opinião” a ser investigada nos escritos da professora tem menos a ver com uma redução cognitiva simplista de que “antes algo era ruim e agora é

bom” do que com a percepção de que aquilo que antes não era tratado como objeto digno de estudo, hoje, o é. Ademais, outras publicações da autora que não foram aqui imediatamente citadas também serão trazidas ao debate com o intuito de fortalecer o aprofundamento da reflexão acerca do pensamento da professora.

1.1 – *Falência da Crítica – Um caso limite: Lautréamont (Perspectiva, 1973)*

Em nossa sociedade, a loucura é fundamentalmente um “desvio” de linguagem.
LPM

Antes de abrir os comentários, acredito ser prudente ressaltar que não incluirei aqui citações diretas das obras de Lautréamont pelo simples motivo de não ser esse o objetivo desta revisão, mas sim a observação cronológica da trajetória evolutiva do pensamento crítico de Leyla Perrone-Moisés.

Hoje com 88 anos, a autora construiu uma jornada exitosa desde seus primeiros escritos sobre literatura e crítica literária. Em 1958, recém egressa da graduação em Letras Neolatinas da USP, começou a publicar periodicamente nos suplementos literários dos jornais *O Estado de São Paulo* e da *Folha de São Paulo*, apresentando aos leitores brasileiros pensadores franceses como Roland Barthes e Maurice Blanchot. Em 1966 lançou seu primeiro livro intitulado *O novo romance francês*, obra que obteve boa recepção entre críticos e acadêmicos da época, conforme consta na seção de resenhas do 5º número da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* da USP publicado em 1968, nas palavras do professor José Carlos Garbuglio:

Movendo-se com domínio da matéria e segurança de juízos, L. P. M. faz deste livro excelente introdução ao estudo do romance francês contemporâneo e um exemplo de crítica objetiva e clara, atingindo os aspectos fundamentais da obra, vista e analisada com acuidade rara entre nós. Por essas razões, é com agrado que acompanhamos suas incursões nesse terreno difícil e movediço e recomendamos sua leitura sempre proveitosa. (GARBUGLIO, 1968, online)

A obra de LPM, cujo último título até agora, *Vivos na memória* (Companhia das Letras, 2021), foi lançado há menos de um ano, é vasta. Composta atualmente por 16 livros, sem contar os numerosos artigos que seguem sendo publicados em jornais e periódicos que, eventualmente, não integraram as coletâneas lançadas pela prolífica autora. A seleção das seis obras já citadas deu-se com base na relevância do conteúdo teórico/crítico das mesmas para o estabelecimento da argumentação deste trabalho.

O próprio título de *Falência da Crítica*, cunhado por uma crítica literária, já suscita especulações provocativas. Nele, sua tese de doutoramento, a autora apresenta um estudo de caso que atesta a incapacidade das correntes críticas atuais de enquadrar em suas taxonomias a vida e a obra de um artista como o Conde de Lautréamont, pseudônimo do poeta francês

Isidore Lucien Ducasse (1846-1870). Perrone-Moisés posiciona Lautréamont sob a lente de correntes das críticas ética, biográfica, psicológica e psicanalítica, temática, estruturalista e semiológica, mistificadora, ocultista, marxista, da perplexidade, do gosto e do desgosto, da razão impura, de fontes e a autocrítica.

Segundo o professor João Décio, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília/SP, na obra, LPM “(...) mantém-se numa atitude isenta de ânimos, racional, cartesiana, fundamentada num processo de amadurecimento e de tomada de consciência gradativa da coisa literária” (DÉCIO, 1974, online). Dois termos desta citação merecem um olhar mais atento: “cartesiana” e “gradativa”: a primeira obra da linha do tempo a ser revista emanava ares cartesianos de uma busca metódica e sistemática da razão crítica em detrimento da “razão impura” que reduz o fato literário a convenções regidas por regras formais e estruturais determinadas e determinantes, ao mesmo tempo em que, gradativamente, avançava pelas veredas da crítica literária a fim de demonstrar, com rigor científico, suas falhas quando aplicadas a uma vida misteriosa e pouquíssimo documentada como foi a de Ducasse. Emerge desta empreitada a noção de que a crítica literária, em crise, assim como a própria literatura e seu ensino, necessita de urgente debate e atualização. Ainda nas primeiras páginas, a autora afirma que:

Uma obra como a de Lautréamont obriga a que se reformule o próprio conceito de crítica literária, e que se revejam o papel e a função do crítico. O crítico literário sempre foi um agregado e um dependente, sempre precisou do apoio do escritor-criador para existir. As metáforas usadas pelo críticos para definir sua condição revelam esse sentimento de incompletude, de mutilação: para Saint-Beuve, o crítico é o impotente; para Georges Poulet, o cego; para Roland Barthes, o afásico do *eu*, o escritor em *sursis*. (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 15)

O tom acusatório de LPM com relação ao engessamento retrógrado das funções do crítico literário reflete sua negação às ideias tanto da suposta incapacidade artística do crítico quanto da autoridade arbitrária da qual ela, a crítica, imbuí-se em resposta. A prática crítica então configura-se, nesse contexto, como atitude fruto da inveja e do pedantismo institucionalizados.

A autora então traça um mapeamento das diferentes modalidades de crítica literária em voga nos anos 1960 para, com isso, extrair conclusões sobre como Lautréamont aparentemente consegue desviar-se de cada uma das formas de observação e catalogação usadas pelos críticos.

Sobre a crítica da perplexidade, a professora comenta que essa presta-se a procurar problemas circunstanciais em variados campos que circundam a obra analisada, deixando de fora a mensagem ela própria, em busca de defeitos. Segundo LPM: “Essa repulsa pelo objeto estranho é característica de uma crítica institucional, a serviço da preservação de um sistema de valores que, por sua vez, garante a preservação de um sistema social” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 22). O estranhamento dos críticos gera uma *gestalt* enigmática, traiçoeira, e que é imediatamente respondida com reprimendas na forma de análises de elementos básicos das teorias da comunicação como código e emissor-receptor. A mensagem, contudo, seguia intocada, incompreensível, inaceitável. Para tais críticos, infelizmente, a mensagem de Lautréamont não dispunha de entradas laterais ou secundárias (Ibidem, p. 23).

A crítica do gosto e do desgosto desemboca numa conclusão, acredito, hoje muito mais prosaica do que na época de sua publicação:

Crítica de desgosto ou crítica de gosto, ambas têm exatamente o mesmo peso: ambas permanecem estranhas à obra já que, na verdade, elas não revelam senão o indivíduo crítico e, por detrás dele, a sociedade de onde elas emanam. (...) na maior parte dos casos, a crítica do gosto se encontra em harmonia com a sociedade. O gosto pessoal [do crítico] é visto como a manifestação de um “bom gosto” absoluto. (Ibid, p. 27)

As sociedades consideram como loucas as pessoas que são, deliberadamente ou não, extremamente diferentes. *Zeitgeist* ou *status quo* são termos que trazem em sua significação a presença de um acordo social, ainda que não unânime, regido por uma lógica de raciocínios. E a fuga deste acordo é sempre motivo de escândalo, especialmente da parte dos críticos das “belas artes” que não estão preparados para lidar com uma consciência singular, fabricante da própria lógica, pelo menos não no nível e na época de Lautréamont. O que o poeta viola não são simplesmente normas e convenções temáticas, estruturais ou formais, mas sim as próprias vigas que sustentam uma sociedade assentada em valores e moral específicas, com ideais positivos como a busca pelo progresso científico (que gere lucro) aliada ao conservadorismo de costumes que clamam sua própria dignidade.

A razão impura da loucura de Lautréamont incomodava muito mais do que seus incomodados gostariam de admitir. Perrone-Moisés afirma que:

(...) a linguagem é um terreno particularmente vigiado pela lógica oficial. Eis por que os escritores “loucos” são particularmente temíveis. Quando essa lógica *outra* se acha escrita e publicada, não se pode mantê-la de lado tão facilmente como se faz com a dos alienados. (Ibid, 1973, p. 35)

Naturalmente burguesa, a associação entre loucura e genialidade serve à crítica tradicionalista na medida em que facilita seu trabalho conferindo a figuras excêntricas a confortável alcunha de “gênios”, dispensando aprofundadas explicações. Contudo essa mesma associação representa um incômodo para a própria burguesia já que é, ao mesmo tempo, gloriosa e isolante. “O gênio é a exceção, suas loucuras se situam à margem do sistema, não o alteram” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 40), ou seja, o gênio pode até ser reconhecido como tal, mas sua loucura será ao mesmo tempo remédio e veneno, o escritor é rei em sua própria ilha deserta.

Críticos como Rémy de Gourmont, Léon Bloy e Albert Thibaudet procuravam demonstrar em seus comentários como Lautréamont costumava ultrapassar, e por vezes até confundir, a linha entre a loucura genial e a loucura patológica.

Existe uma grande coerência entre o julgamento da razão, em literatura e o julgamento da razão na sociedade burguesa. A loucura, em literatura, é tudo o que se afasta das normas literárias tradicionais, assim como a loucura é aquilo que ameaça o equilíbrio da sociedade. O diagnóstico da loucura é uma medida sanitária, uma empresa de erradicação, um meio de afastar o perigo de contágio. (Ibidem, p. 41)

Conclui Perrone-Moisés que Lautréamont fora silenciado pelos críticos por medo de que sua poesia saísse dos livros e ameaçasse a realidade. Alinhados aos princípios tradicionalistas também eram os críticos das linhas ética e moral. O fracasso de tais pressupostos diante da poesia de Lautréamont é retumbante, assim como o inevitável cheiro de mofo dos textos críticos que, se no início da segunda metade do século XX já era incômodo, agora, aproximando-se do fim da primeira metade do século XXI tornou-se simplesmente insuportável, indefensável.

A crítica moral, quer seja religiosa ou filosófica, é sempre uma violação da autonomia da obra literária. Ela se dirige à obra munida de um modelo prévio de significado, a partir do qual ela exercerá uma atividade de censura. Essa crítica malogra não só porque o olhar que ela lança sobre a obra vem do exterior, mas sobretudo porque ela despreza as diferenças entre a linguagem referencial e a linguagem poética. (Ibid, p. 50)

Mas nada se compara ao malogro da modalidade da crítica biográfica. Orientada pelo princípio de que o estilo é o homem, ela possui os pressupostos de que “(...) a obra é a transposição de uma vida, o retrato retocado das experiências existenciais de um indivíduo artista” (Ibidem, p. 51). Diante dessa condição, Lautréamont torna-se o maior pivô da crise para essa modalidade crítica, visto que os dados sobre sua biografia são demasiadamente

escassos e carentes de comprovação. A crítica biográfica, hoje, é um grande ponto de discórdia entre pesquisadores de literatura, de um lado estão os leitores adeptos das novas perspectivas valorativas (politicamente corretas) defendidas pelos Estudos Culturais, de outro estão os defensores da necessidade de separação entre a pessoa e o artista, para que não sejam apagadas obras cujo valor vem sendo atestado através dos séculos, sob diferentes pontos de vista. O entendimento de que os méritos artísticos não convergem com os (de)méritos pessoais não é consenso e sempre exige uma tomada de posição — como LPM, acredito que a novidade deve ser encarada, se não apenas pelos valores comuns atribuídos a escritores diversos, cada um contribuindo à sua maneira para a escritura da história da literatura, enquanto uma dialética cujo objetivo não é excluir, mas incluir sempre mais, fugindo de anacronismos inquisidores. A beleza certamente não está apenas na capacidade de formulação e representação do artista, tampouco está necessariamente atrelada à sua vida e suas escolhas, a defesa de causas políticas não define a qualidade de um texto da mesma forma que um texto de grande qualidade não define a pessoa política que o escreveu.

Segundo levantamento feito por LPM, sobre a vida de Isidore Ducasse existem apenas três atestados, de nascimento, de batismo e de óbito; seis cartas de negócios tratando dos quefazeres da vida de escritor; poucas citações como alguns prêmios de fim de ano em liceus e vagas lembranças colhidas num depoimento de um colega da escola, transcorridos 60 anos do ocorrido.

A crítica biográfica parte de um equívoco fundamental: a identificação do poeta ou do narrador com a pessoa do autor. Ela considera a obra como imagem fiel do escritor enquanto homem, confunde o nível literal da obra com o nível referencial. Ela se esquece de que a linguagem, e particularmente a linguagem opaca da literatura, abre uma brecha entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, esquece que, como diz Barthes, “narrador e personagens são seres de papel”. (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 58)

A solução dos críticos biográficos para esse impasse foi ainda mais inusitada, “(...) por falta de uma personagem real a quem atribuir a obra, os críticos inventaram um Lautréamont mítico, e mesmo dotado de poderes sobrenaturais. Foi assim que nasceu o mito de Lautréamont-Maldoror” (Ibidem, p. 60). A crítica mitificadora e ocultista, praticada pelos surrealistas, para LPM, é a anticrítica por excelência, revelando apenas o “eu” emocional do próprio crítico, que deveria ficar ausente. Os surrealistas, na ânsia de elevar Lautréamont aos píncaros do movimento, acabaram por obscurecer ainda mais sua imagem, já castigada pela incompreensão de seus contemporâneos e pela exígua biografia.

Ao analisar a crítica de fontes, a autora pontua que o objetivo principal dessa modalidade é encontrar os predecessores de uma obra, tentar encaixá-la em correntes ou períodos numa intenção catalogadora. Entretanto, o aspecto “aerolítico” da obra de Lautréamont mais uma vez condena a crítica ao fracasso. Nas palavras da autora:

A crítica das fontes não é uma “crítica”. É um levantamento de material que pode servir a fins diversos. A pesquisa das semelhanças interessa a um estudo dos gêneros e este, por sua vez, interessa à poética ou à história da literatura, isto é, àqueles que estudam como é feito certo tipo de obra ou àqueles que estudam como certos temas, imagens ou processos evoluem de uma obra a outra no tempo e no espaço. (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 83)

LPM argumenta que essa modalidade crítica diminui a obra em relação às fontes identificadas uma vez que solapa seu caráter original, como se houvesse uma medida de originalidade única, ou “(...) como se ela residisse nas unidades utilizadas e não no arranjo e integração dessas unidades” (Ibidem, p. 83). A autora também salienta que os pesquisadores de fontes têm como objeto sempre os *Cantos de Maldoror* e nunca as *Poesias*, visto que estas são recheadas de paródias e plágios descarados.

Não há mais glória em descobrir a fonte quando esta não se encontra disfarçada, não há mais vantagem em assinalar semelhanças quando essas se tornam identidades. (...)

A crítica das fontes se encontra desarmada diante dessas questões, pois sua função é somente dizer de onde vem um pormenor e não, o que teria um verdadeiro interesse, como esse pormenor se integra no sistema da obra nova. (Ibid, p. 85)

Na direção contrária da crítica de fontes, a crítica psicanalítica e psicológica observa as origens internas dos pormenores e suas relações com o inconsciente do artista. O “segredo” da obra estaria na psique de seu criador, camuflado na composição sintagmática do texto. Diante de tal premissa, o campo de análise dos críticos psicanalistas e dos psicanalistas críticos ganha proporções monumentais. A inversão dos substantivos e adjetivos justifica-se uma vez que “(...) para o psicanalista, a obra é um meio de atingir algo para além dela: um conhecimento científico. Para o crítico, os conceitos científicos são meios para atingir um conhecimento da obra” (Ibid, p. 89).

O fracasso da crítica psicanalítica é justamente seu caráter científico, catalogador. As relações semânticas e formais que unificam o todo diegético escapam às ferramentas do método científico. A conclusão de Perrone-Moisés, entretanto, é cautelosa:

Por enquanto, numerosos problemas desafiam a ciência no estudo das obras literárias. A psicanálise não pode explicar o êxito artístico de uma obra de arte. As relações que o artista mantém com sua obra são muito menos “inocentes” do que as relações do paciente com seu devaneio. A arte é um devaneio consciente e controlado, que ultrapassa largamente os problemas psicológicos do autor enquanto indivíduo. Não se pode tirar conclusões científicas do estudo da obra literária porque, como diz Dante Moreira Leite, “enquanto a ciência pretende solucionar o conflito, a literatura procura exprimi-lo”, isto é, instaurá-lo. (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 97)

Analisando a crítica temática, LPM pontua que a perspectiva do tema não deve ser encarada de fora para dentro, numa relação determinista de influência do meio sobre o autor, mas sim de dentro da obra para fora. Ecoando Maurice Blanchot, defende a ideia de que as raízes temáticas germinam da própria obra e o tema geral, portanto, “(...) é um significado nascido do significante, fruto da linguagem poética e marcado por sua ambiguidade fundamental” (Ibidem, p. 113). Vale ressaltar que tal modalidade crítica encontra, hoje, um paradigma diferente, tendo que lidar com a fragmentação das ações e pensamentos nas sociedades contemporâneas que acaba por gerar uma multiplicidade temática, sintoma direto da necessidade de urgente presentificação, caracterizada pela dispensa de valorizações históricas e de utopias futuristas.

Aparentemente a crítica marxista, para a autora, é uma das que encontram relativo sucesso, ou menor malogro, na tentativa de enquadrar Lautréamont. O primeiro comentário de LPM sobre esta modalidade é no sentido de separar as vertentes da crítica marxista usando um critério de validade intelectual:

Existe uma crítica marxista baseada na sociologia e particularmente na economia; uma crítica marxista partidária, que prega e julga segundo as palavras de ordem do partido; uma crítica de fundamentação marxista levada a efeito através de diferentes métodos.

Eliminaremos desde já de nosso estudo a crítica partidária, que não é uma verdadeira crítica, nem por seus fundamentos nem por seus métodos. E já que em nosso trabalho encaramos as posições críticas do ângulo metodológico, excluiríamos também deste capítulo o último tipo de crítica marxista acima citado. Embora aparentadas pelo mesmo fundamento ideológico, essas diferentes críticas utilizam variados métodos: crítica surrealista, crítica estruturalista e semiológica. (Ibid, p. 115)

Assim sendo, a professora cita o exemplo do influente grupo *Tel Quel*¹³, cujos estudos marxistas não eram especificamente sociológicos, privilegiavam, antes, o estudo do significante e as inter-relações entre linguagem e cultura.

¹³ Revista francesa de estudos literários publicada entre 1960 e 1982, dentre os autores publicados constam nomes como os de Roland Barthes, Philippe Sollers, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Michel Foucault, Tzvetan Todorov, Umberto Eco, Gérard Genette, dentre outros.

Para eles, o estudo da linguagem poética, arrimado nas outras ciências humanas, levará a uma melhor compreensão da literatura e da sociedade, segundo um movimento de ida e volta durante o qual a desmontagem da linguagem revelará a montagem do mundo social e econômico. (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 116)

No tempo de Lautréamont, época do Segundo Império Francês (1852 a 1870), a sociedade burguesa via sua própria hipocrisia exposta numa sociedade dominada pelas aparências e, portanto, pela mentira. O fracasso do individualismo e das ideias sobre livre concorrência como solução de problemas saltava aos olhos até mesmo dos próprios burgueses. Todo esse contexto transparece nos *Cantos*, “(...) é inegável que a revolta atestada em sua obra não é a revolta romântica de uma classe social amargurada por sua queda, mas a revolta de alguém que deseja um remanejamento moral da sociedade realizado coletivamente” (Ibidem, p. 122).

Já a crítica estruturalista e semiológica seria, para LPM, a que mais se aproxima de um resultado positivamente útil no sentido de, parafraseando Northrop Frye, falar sobre a mudez das artes, mudez mesma da literatura uma vez que essa modalidade pratica, em tese, um uso *desinteressado* da palavra do ponto de vista comunicacional:

A linguagem poética é um código infinito ordenado, um sistema complementar de códigos, onde a fala não está submetida às leis da língua mas opera em liberdade, segundo condições de emprego que ela própria cria à medida que se produz. (...) O código poético não é regido pela mesma lógica que ordena o código linguístico da comunicação. (Ibid, p. 127)

Novamente citando os estudos do grupo *Tel Quel*, Perrone-Moisés elenca algumas conclusões que, segundo ela, são de grande pertinência para a fortuna crítica relacionada a Lautréamont. Sobre Julia Kristeva a autora comenta sua proposta de que, para a leitura dos *Cantos-Poesias*, fossem utilizados três postulados, de Saussure e Bakhtin, “A. A linguagem poética é a única infinidade do código. B. O texto literário é duplo: escritura-leitura. C. O texto literário é uma rede de conexões” (KRISTEVA, 1969, apud PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 126). A contribuição de Kristeva, para LPM, é válida pois ratifica a ideia de que é possível “(...) aceder ao espaço particular do texto, a compreender seu caráter de contestação e de auto-reflexão, enfim, a decodificá-lo segundo seus códigos de referência e segundo seu próprio código” (Ibid, p. 130).

Comentando a crítica de Marcelin Pleynet, a autora chama à atenção alguns recursos retóricos predominantes na obra do poeta francês: o topos da conclusão, o topos da modéstia

afetada, do mundo subvertido, a articulação negativa e a expressão das diferenças (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 132). Motivado pelos estudos de Pleynet, Philippe Sollers também publica considerações acerca da lírica de Lautréamont, constatando alguns pontos interessantes: a necessidade de encarar os *Cantos-Poesias* como um aparelho, sua escritura como uma tanatografia (morte do sujeito, *desenunciação*) e como uma ciência do arbitrário do signo:

A prática literal da escritura coloca efetivamente em evidência não uma dualidade enunciado/enunciação, mas, por uma defasagem, um descentramento e uma dissimetria específicos, *o enunciado da enunciação do enunciado*, ou ainda, uma infinitização dos enunciados, ou ainda, o verbo “enunciar” estando ligado de muito perto à fase da fala, uma desenunciação generalizada, dando incessantemente prova da ausência de todo sujeito (e, com maior razão, de toda problemática do imaginário, do fantasma, como aliás, da verdade). (SOLLERS, 1968, apud PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 133)

A professora, ao final de sua reflexão, assinala que a falência da crítica sobre Lautréamont é a falência de uma visão antiga tanto sobre arte quanto sobre crítica. O fim (mutação) da literatura romântica teria sido decretado/marcado justamente pela obra de Lautréamont, como uma espécie de inauguração da era moderna:

O texto de Lautréamont marca o fim da literatura, o momento em que ela explode para dar lugar a outra coisa. Essa outra coisa começará verdadeiramente com Mallarmé, e exatamente com o que ele definiu como “poema crítico”. Lautréamont é um daqueles terroristas épicos que estouram com sua bomba; depois da explosão, resta aquilo que Oswald de Andrade chamou “a fratura exposta de Lautréamont”. (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 157)

Perrone-Moisés reflete e aprimora, em sua argumentação, a proposição polêmica de Northrop Frye de que a crítica também é uma modalidade artística (FRYE, 1973, p. 11), ao constatar a falência dos modelos antigos frente aos novos fatos e contextos literários ela projeta, hoje sabemos, com precisão quase profética, a iminência do surgimento de algo novo, algo outro.

Vemos então chegar o momento do encontro, o momento em que a crítica e a literatura, tendo o mesmo objetivo, a mesma atitude e os mesmos meios, se fundirão finalmente na escritura e correrão todos os riscos dessa “experiência inaugural”. A crítica, como a literatura e a arte em geral, será então coisa do passado. (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 166)

Em sua publicação seguinte, uma tese de livre-docência defendida em 1978 na USP, cujo um dos membros da banca era ninguém menos do que Antonio Candido, a professora

apresenta e desenvolve mais profundamente sua proposição sobre a *escritura* e suas implicações tanto para o passado, quanto para o presente e também para o próprio futuro das artes e da crítica.

1.2 – *Texto, crítica, escritura* (Martins Fontes, 1978/2005a)

Atingimos então o momento do encontro, o momento em que a “crítica” e a “literatura”, adotando diante da linguagem a mesma atitude e os mesmos meios, correndo os mesmos riscos e alcançando o mesmo prazer, fundir-se-ão finalmente na escritura.
LPM

Em sua tese de livre-docência, reeditada em 2005 pela editora paulistana Martins Fontes, LPM desenvolve a ideia da escritura tomando como base o trabalho de críticos-escritores como Michel Butor, Roland Barthes e Maurice Blanchot. A obra é dividida em quatro capítulos intitulados, respectivamente, como: *O lugar crítico*, *Crítica e escritura*, *Crítica e intertextualidade*, e *Os críticos-escritores*, seguidos por uma *Inconclusão* e pelo fechamento *Criticalegoria*, encerrando-se com a arguição do professor Antonio Candido e um posfácio.

O conceito de escritura pode ser definido, dentro do campo da crítica literária, como uma obra analítica que concorre, em termos de invenção, com a obra analisada (PERRONE-MOISÉS, 2005a, np). Ou:

(...) um discurso crítico-inventivo no qual se fundem as características do discurso crítico e do discurso poético, até este momento consideradas como inconciliáveis, a não ser num nível puramente estilístico.
Não se trata mais, para o crítico, de simplesmente escrever bem e de assumir por vezes um estilo poético. Trata-se de aceder, na sua prática de linguagem, à liberdade total que é a de todo escritor. (Ibidem)

A definição da autora apresenta-nos alguns indícios de que essa nova crítica poderia situar-se numa configuração de parâmetros, se não propriamente incompatíveis, estranhos aos dos métodos convencionais da prática crítica moderna como investigação científica. As (antigas) práticas de apropriação da obra pelo crítico em sua busca pela(s) verdade(s) dos significados, a convergência das perspectivas supra e infra textuais, o olhar cartesiano para a relação entre os fatos sociais e literários, enfim, praticamente todas as metodologias críticas de outrora acabavam esbarrando em elementos que não conseguiam ultrapassar tampouco contornar. Entretanto, especificar os novos preceitos sugeridos pela professora e, ousadamente, tentar pô-los em prática é, também, uma empreitada estranha ao pensamento do pesquisador de literatura, sendo por vezes incompatível tanto com suas convicções enraizadas no método científico quanto com suas capacidades de invenção/expressão linguística, estas últimas ainda a serem discutidas adiante.

A própria autora afirma, de antemão, na nota à primeira edição da obra que seu objeto/objetivo é “(...) inaugural, nascente, dificilmente descritível e talvez não-teorizável” (PERRONE-MOISÉS, 2005a, np). Diante de tamanha originalidade da proposta e ciente de que seria fatal engano, para não dizer empáfia, pressupor-me capaz de atingir a expressividade semelhante a de nomes como Barthes, Butor ou Blanchot, limitar-me-ei a resenhar as ideias apresentadas nessa obra para, posteriormente, tecer alguns comentários levando em conta a arguição apresentada pelo saudoso professor Antonio Candido.

O primeiro capítulo, *O Lugar Crítico*, inicia-se apresentando um panorama das práticas críticas desde meados do século XVI. LPM argumenta que o contexto da Reforma Protestante em ressignificar o valor dos símbolos religiosos, o livre exame das escrituras, favoreceu o estabelecimento do conceito de crítico como “(...) aquele que, em nome de determinadas regras do código retórico, denuncia o falso criador para inclinar-se diante do ‘verdadeiro’” (PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 03). No século XVII, o dogmatismo normativo de então acabava por reduzir o crítico a um inferior vindicativo, invejoso da glória alheia ou simplesmente alguém de alma maligna.

Já o século das luzes trouxe à baila a crítica de viés, permanecendo o julgamento submisso à moralidade. Sendo o grande escritor também um grande moralista, “(...) o bom crítico será, na melhor das hipóteses, aquele que sabe reconhecer um bom moralista” (Ibidem, p. 04). Também no século XVIII é possível notar uma suavização das acusações de inveja e maledicência na medida em que o crítico passa a ter a responsabilidade de possuir pelo menos um lampejo daquilo que alimenta a alma do artista, em termos voltaireanos, o crítico precisa possuir algumas faíscas do fogo artístico. Tenta-se aí perspectivizar a figura do crítico a partir da mesma lente que enquadra o artista, ainda que ela coloque este em patamar claramente mais alto do que aquele.

A falência da crítica praticada a partir do século XIX já havia sido trabalhada pela professora na primeira obra aqui revisada. A categoria havia recentemente conquistado certo prestígio devido à crescente proliferação e importância dos jornais, o complexo de inferioridade, contudo, não dava sinais de retração. É emblemática a desolação presente na conclusão de um colóquio sobre crítica literária de 1966, no qual Georges Poulet, assumindo a voz da crítica, autoflagela-se:

O crítico não é aquele que rouba a poesia do poeta, que se enfeita com as plumas do pavão, que, por um dia ou uma hora, toma o lugar do rei? (...) Um cego a quem se emprestam olhos, um surdo que adquire a capacidade de ouvir, um não-poeta que recebe o dom da poesia, eis o que é um crítico (...). Digamos, em suma, que eu me

substituo por alguém melhor do que eu. (POULET, 1968, apud PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 04)

Com o século XX vieram os questionamentos, do sujeito, da realidade, da verdade, das hierarquias etc.; vieram os simulacros para subverter a percepção e a verdade por trás das verdades — Jean Baudrillard (1991) acusou-a mesmo de ocultar sua própria inexistência. Várias mortes foram decretadas no século passado, da juventude, do amor, da arte, da humanidade e, é claro, da literatura. O que se vê hoje é que as previsões não estavam totalmente erradas, o desvio ocorreu justamente no alvo. Quem morreu não foi a juventude, a arte ou a humanidade, morreram os antigos contextos morais e comportamentais frutos de uma forma de se encarar o mundo notavelmente antiga, desprovida das possibilidades e avanços observáveis em todos os setores. Mudou-se o *zeitgeist*: os tempos e as vontades. Tudo ainda permanece aqui, as livrarias ainda dispõem de exemplares de Homero e Dante Alighieri, ao lado de J. K. Rowling e George R. R. Martin, é possível desfrutar a música de Mozart e Bach pelas plataformas de streaming, juntamente com The Rolling Stones e Anitta. Ainda é possível relacionar-se, ainda que sem contato.

Uma dessas mortes, a do autor, teve o atestado de óbito redigido por Roland Barthes, que, nas palavras da professora:

(...) vai notar que um texto se reescreve indefinidamente à medida que é sucessivamente lido e, ainda mais, que ele só se escreve no momento que é lido, já que a leitura é a condição da escrita e não o inverso, como antes se postulava. (PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 05)

Em um contexto no qual os papéis, antes absolutamente definidos e separados, do leitor e do escritor agora convergem criando novas leituras e escrituras, “O crítico não precisa mais cair de joelhos diante do divino gênio, ele já pode replicar” (Ibidem, p. 06).

A relação de Leyla Perrone-Moisés com Roland Barthes ultrapassou os limites da academia e culminou numa amizade e mútua admiração de muitos anos que não passou despercebida aos olhos de seus leitores, conforme tratam dois estudos recentes coletados online, ambos publicados pela revista *Alea: Estudos Neolatinos* da UFRJ, um oriundo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte¹⁴ e outro da Universidade de Barcelona¹⁵ na

¹⁴ BARBOSA, M. V. **Escritura e Amizade: a presença de Roland Barthes na obra de Leyla Perrone-Moisés**. 2020.

¹⁵ NÁCHER, M. H. **Leyla Perrone-Moisés y algunas modulaciones barthesianas en Brasil en torno a la crítica y la literatura**. 2016.

Espanha, além de um grande número de entrevistas e resenhas publicadas em jornais, periódicos e portais on-line.

A publicação brasileira salienta que LPM foi a principal responsável pelas edições nacionais das obras de Roland Barthes, traduzindo a maioria delas e/ou organizando coleções (BARBOSA, 2020, p. 90). Um fato importante, que ressoa o próprio objetivo deste capítulo, citado no artigo é o de que LPM dedicou considerável reflexão aos chamados “paradoxos” de Barthes, insatisfeita com os rumos que seus ex-alunos tomavam após sua morte trágica, privilegiando aspectos identitários, minoritários, revolucionários etc., e a consequente desvalorização que as obras “clássicas” sofriam diante de tais paradigmas, a professora buscava contra-argumentar as justificativas de tais mudanças usando as palavras justamente daquele que seria um dos maiores catalisadores do exercício dessas novas práticas. Para LPM, a desilusão e abandono de uma série de planos e convicções que marcaram a trajetória de Roland Barthes até o momento do ultrajante acidente/suicídio teriam relevância equivalente, se não maior, ao de suas teorizações de outrora (Ibidem, p. 85-6).

Impossível não associar o julgamento de Perrone-Moisés ao de Harold Bloom quando este falou da já citada Escola do Ressentimento. Na obra *Vira e mexe, nacionalismo* (2007) a professora expõe sua preocupação da seguinte forma:

Minhas objeções têm-se referido a certas práticas que incorrem naquele risco apontado por Barthes em sua “Aula inaugural no Collège de France”: o fato de a defesa de causas minoritárias e revolucionárias se transformarem facilmente em novos discursos de poder, que, sob pretexto de resgatar “aquilo que foi esmagado”, não percebem que “estão esmagando alhures”. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 167)

Ora, busco de forma semelhante aqui demonstrar os “sinais da mudança” que saltam aos olhos numa leitura cronológica, e notadamente particular, de obras da professora. Ainda sobre a desilusão barthesiana e os novos vieses da *French Theory* pelos quais degradingolavam seus antigos estudantes, o espanhol Max Hidalgo Nácher comenta que “(...) a leitura da própria obra de Barthes seria oprimida, neste novo espaço, por um achatamento que limitaria suas arestas e sua complexidade” (NÁCHER, 2016, p. 360, tradução do autor)¹⁶. LPM, apesar de amiga e grande parceira profissional, recusou-se então e até hoje recusa-se a assumir o mesmo posicionamento que Barthes ao final de sua carreira — reduzindo e regredindo o alcance de suas argumentações e definições demonstrando eminente cansaço e também uma

¹⁶ “(...) la lectura de la propia obra de Barthes se vería lastrada, en ese nuevo espacio, por un aplanamiento que limaría sus aristas y su complejidad”.

rendição aos problemas que, aparentemente, não pôde resolver. A professora demonstra um vigor argumentativo ao mesmo tempo robusto e também aberto a novas observações e reflexões conforme seu objeto, a literatura, e ela própria como intelectual, evoluem.

Divergindo de alguns membros do grupo Tel Quel como Julia Kristeva e Philippe Sollers, Perrone-Moisés segue, até hoje, buscando seu próprio caminho sob uma filosofia crítica que não renuncia ao cânone e tampouco ao novo. Sobre sua personalidade profissional e literária, Nácher também afirma o seguinte:

As vanguardas começaram a se dissolver em meados da década de 1970; Kristeva e Sollers, com quem Perrone-Moisés tinha um bom relacionamento durante os anos setenta, numa atitude mais do que suspeita para a autora, serão os porta-bandeiras das boas novas dos Estados Unidos na década de oitenta, onde a French Theory está sendo produzida, e outros autores, como Todorov, se associaram aos nouveaux philosophes para reivindicar a preeminência dos valores contra os excessos da teoria. Nesse novo contexto internacional, sem abandonar seu trabalho crítico, [Perrone-Moisés] enfrentará um desafio fundamental: como sustentar e transmitir o legado de Barthes, falecido em 12 de novembro de 1980? (NÁCHER, 2016, p. 355, tradução do autor)¹⁷

Embora o autor espanhol não especifique quais seriam os “valores” defendidos dos excessos da teoria, subentende-se que seriam os elementos que compõem as reflexões acerca do cânone literário, cujos objetos detêm a confusa, quiçá equivocada, alcunha de obras “clássicas”.

As interseções teórico-críticas entre LPM e Roland Barthes virão à tona do texto mais algumas vezes daqui em diante. Voltemos agora à obra objeto deste subcapítulo.

Elencando elementos filosóficos para embasar sua proposição sobre a escritura, LPM cita Gilles Deleuze como embasamento para sustentar uma argumentação que coloca o simulacro como ponto de apoio reflexivo. Primeiramente estabelece-se a diferença prática entre cópia e simulacro, partindo de um contexto tradicionalista:

Toda a filosofia monocentrada valoriza a *cópia-ícone* como sucedâneo válido do original, mas teme o *simulacro-fantasma*, excêntrico e divergente. Dentro do mundo da representação, o simulacro só pode ser encarado como uma cópia degradada, círculo concêntrico mas exterior, separado do centro pelo círculo primeiro, próximo e legítimo: o da cópia. (PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 06-7)

¹⁷ “Las vanguardias han empezado a disolverse a mediados de los setenta; Kristeva y Sollers, con los que Perrone-Moisés tendría buen trato durante los años setenta, en un movimiento más que sospechoso para la autora, abanderarán en los años ochenta la buena nueva de los Estados Unidos, donde se está produciendo la French Theory, y otros autores, como Todorov, se asociarán con los nouveaux philosophes para reivindicar la preeminencia de los valores contra los excesos de la teoría. En ese nuevo contexto internacional, sin abandonar por ello su labor crítica, [Perrone-Moisés] va a hacer frente a un desafío fundamental: ¿cómo sostener y transmitir el legado de Barthes, que muere el 12 de noviembre de 1980?”

A professora prossegue o raciocínio justificando o receio monocêntrico quanto à instabilidade e à não-confiabilidade do simulacro demonstrando como ele, na verdade, solapa a própria fundação dos estabelecimentos hierárquicos das cadeias de produção textual, característica essencial para a compreensão e instalação da escritura:

Enquanto a cópia reproduz o mesmo, o simulacro produz a diferença, como semelhança simulada. Essa força produtiva, inventiva e descentralizadora do simulacro, confere-lhe uma orientação futuritiva que se opõe à tendência da cópia a voltar ao passado originário, para reproduzi-lo sem diferença, portanto sem crítica. Prosseguindo por nossa conta a metáfora de Deleuze, diríamos que, na modernidade, a cópia é deposta porque já não se acredita no “rei” que legitimava sua hereditariedade (a Ideia), e que o simulacro é, não *legitimado* (já que não há mais trono a ser ocupado) mas *liberado*, como a força nova que se desencadeia quando as hierarquias soçobram. Não se trata, portanto, da ascensão do menor, mas do reconhecimento da inexistência de um maior. (PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 07)

Ao comentar sobre as relações entre crítica e ideologia a professora assevera que a ideologia está para o intelectual assim como a água está para o peixe, e somente a partir dessa constatação elementar é que se pode almejar a produção de qualquer discurso crítico.

Permanecendo apenas no terreno literário, o que temos de aceitar como um fato é que os discursos da e sobre a literatura estão longe de ser discursos sem sujeito. O próprio termo literatura é idealista, e continuamos a usá-lo do modo como ele foi criado num dado momento histórico-ideológico. (Ibidem, p. 17)

LPM retoma termos da sociologia de Althusser como Aparelhos Repressivos de Estado (ARE) e Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE) para demonstrar, em termos pragmáticos, que “(...) a ideologia é uma ‘representação’ da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência [e que] (...) Só existe prática através e sob uma ideologia. (...) Só existe ideologia através do sujeito e para sujeitos” (Ibid, p. 11). Os AIE e os ARE trabalham em conjunto, os primeiros ensinando e os outros, em teoria, corrigindo. As notícias públicas gerais sobre a atuação dos ARE demonstram, contudo, que na prática a teoria é outra. De qualquer forma, os dois aparelhos trabalham pela manutenção do *status quo*, desenvolvendo processos constituintes de uma prática que Bourdieu e Passeron chamaram de Reprodução¹⁸.

¹⁸ BOURDIEU, P; PASSERON, J. **A Reprodução**: Elementos para uma teoria do sistema de ensino. 7 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

O aparelho que aqui nos interessa é o ideológico, instituído formalmente como a escola, o jornal (imprensa em geral), a família, a cultura, a religião, as leis, a política etc. Mantendo o foco nos estudos literários, LPM comenta sobre o ensino de literatura nas escolas e como ocorre, à época da publicação de sua tese de livre-docência, uma acepção de cunho religioso na abordagem literária:

A pedagogia literária visa a conduzir os alunos (neófitos) aos mistérios da criação literária (dogmas), através da explicação de textos (hermenêutica); esses textos são as obras-primas (livros sagrados) transcritas, sob o ditado da inspiração (divina), pelos gênios da literatura (profetas).

Note-se que aquilo que se chama de “renovação do ensino da literatura” nem sempre, ou quase nunca, escapa do sistema do AIE escolar. Os “novos métodos”, na maioria das vezes, mantêm os mesmos pressupostos ideológicos, transformando-se, mesmo, num meio mais atraente de os transmitir. (PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 14)

Como professor da área de Linguagens na Educação Básica, não posso furtar-me da incômoda constatação de que, com efeito, os pressupostos com os quais são desenvolvidas a maioria das “novas” metodologias para o ensino da literatura são, de fato, meras trocas de roupa para o mesmo manequim. A prática escolar demonstra um fato que tem sido preocupação basilar em qualquer grupo de debates e/ou estudos literários: a distância entre tais estudos e o ensino da literatura. O problema é tão complexo que a própria escolha terminológica aqui feita para “ensino”, “da” (e não “de”), e “literatura” já é, por si só, geradora de conteúdo para extensos debates envolvendo filosofia da educação, política, cultura, ideologia, linguagem, reprodução social etc.

Em artigo intitulado *Literatura para Todos*, publicado em 2006 na revista *Literatura e Sociedade* da USP, LPM analisa criticamente documentos norteadores do MEC referentes ao trato para com a literatura em salas de aula da educação básica e superior. A primeira linha do artigo atinge-nos à queima-roupa: “A literatura, como disciplina escolar e universitária, parece ameaçada a desaparecer” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 17). A professora segue apresentando depoimentos desiludidos e temerosos de Barthes, Compagnon, Todorov e também de profissionais brasileiros das Letras como o professor João Cezar de Castro Rocha, da UERJ:

Nas aulas que ministro de literatura comparada, sempre ocorre um ritual incômodo. No início de cada semestre, busco identificar o repertório de leitura dos alunos, a fim de estabelecer o diálogo intertextual que justifica a disciplina. Contudo o resultado da iniciativa é melancólico. [...] Na pós-graduação, o saldo é semelhante. O necessário viés da especialização transformou-se em vício. Formam-se doutores

em crítica e teoria literária que não conseguem sustentar uma hora de conversa sobre autores de sua estima¹⁹. (ROCHA, 2004 apud PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 18)

Apesar do tom ínsito do professor Rocha, não é difícil imaginar tal cenário de penúria nos cursos de Letras. Minha própria graduação, concluída em 2009, já mostrava sinais de uma certa “preguiça” para com o labor acadêmico por parte dos professores e, conseqüentemente, dos alunos. Lembro-me de um docente em particular que dava aulas de literatura brasileira lendo anotações de resenhas dos livros e fazendo ditados dos trechos mais importantes. Sobre a Teoria Literária lembro-me apenas de algumas leituras esparsas da *Teoria da Literatura: Uma introdução* (2006) de Terry Eagleton. É claro que não pode ser ignorado o fato de que minha graduação deu-se numa instituição de ensino particular cujas prioridades de investimento em pesquisa e corpo docente especializado eram direcionadas (são até hoje) majoritariamente aos cursos das áreas de Ciências Agrônomas e da Saúde. Com o passar dos anos as turmas de Letras, e demais licenciaturas, foram diminuindo ao ponto de, em 2020, todas as licenciaturas serem então ofertadas exclusivamente na modalidade de Ensino à Distância. Agora em 2022 tenho informações indicando que não foram abertas novas turmas de Letras. Enfim, meu verdadeiro despertar literário ocorreu, de fato, numa especialização em Estudos Contemporâneos em Literatura realizada na Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), campus de Cornélio Procopio, estabelecendo-se como ponto crucial de minha trajetória, pavimentando assim o caminho que me levaria até o mestrado e o doutorado aqui na UEM.

A autora destaca a confusão instaurada no Ministério da Educação a partir de meados dos anos 2000, motivada por rixas de ordem política e/ou ideológica e, por vezes, comercial. A professora destaca a discórdia entre os idealizadores dos Parâmetros Curriculares Nacionais publicados entre os anos de 1997 e 1998 com a nova direção do MEC que era então apontada pelo novo governo que assumia. Chegou-se ao ponto do próprio Ministério, por meio de sua assessoria de imprensa, informar que os PCNs, ainda vigentes, eram desaconselhados e que novos materiais estavam sendo produzidos. Há também a questão editorial/mercadológica, que segundo LPM, manifestava-se numa verdadeira “festa” com o dinheiro público. “As publicações didáticas mais ou menos resultantes das orientações do MEC são objeto do maior e mais rentável mercado editorial brasileiro” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 18). Sem contar

¹⁹ A íntegra desta curta ponderação, intitulada **Retorno à Literatura** e publicada em 28 de novembro de 2004, pode ser conferida no site do caderno *+Mais!* do jornal *Folha de São Paulo* neste link: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2811200409.htm>>. Acesso em 4 jan. 2022.

a questão da diversidade das dimensões continentais brasileiras que tornavam simplesmente impossível o estabelecimento de uma metodologia uniforme, abrindo então caminho para as chamadas adaptações curriculares ou flexibilização do currículo de acordo com as particularidades regionais de cada escola.

A professora destaca que, a partir do início do novo século, “(...) notou-se o ‘desaparecimento’ da disciplina Literatura no ensino médio de vários estados brasileiros. O ensino da literatura foi substituído por ou diluído sob a fórmula ‘comunicação e expressão’” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 19). De uma maneira frustrante, irônica e implacável, o destino da literatura nas escolas parecia tomar exatamente o mesmo rumo do exercido nas universidades — ao apagamento e diluição.

Quem se dispuser a dedicar algumas horas à leitura dos documentos do Ministério da Educação brasileiro, referentes ao ensino da literatura, terá algumas surpresas. A primeira é a de verificar que essa área não se chama mais “Língua e literatura”, mas “Linguagens, Códigos e suas Tecnologias”. O título já diz muito. Estamos em tempos de “linguagens” no plural, isto é, multimídia, e, entre as linguagens, a verbal é apenas uma, e não a mais importante. Múltiplas linguagens supõem múltiplos códigos. E o domínio desses códigos não é considerado como sendo da ordem do conhecimento, mas da tecnologia. (Ibidem, p. 20)

A despeito do tom reprobatório e amargurado, LPM levanta sérias questões a respeito da relação caótica entre a universidade, a escola, os materiais didáticos e as editoras. A efervescência dos debates sobre didática e pedagogia cujos argumentos são, em sua maioria, importados da Europa, em especial da França, atropelam, muitas vezes, a instância universitária, sendo adotados e aplicados de maneira monocrática pelas secretarias estaduais e municipais de educação, deixando aos professores a incumbência de pôr em prática ideias e metodologias que não passaram pelo necessário crivo dos debates, seminários, congressos, publicações e estudos de caso. A prática tem demonstrado que as metodologias são importadas por algumas poucas pessoas indicadas politicamente para essa função/negociação; são postas à prova dentro de sala de aula para que então seus resultados, positivos ou negativos, possam, então, ser analisados pela universidade. Uma confusão que, fatalmente, não poderia resultar em outro contexto senão o da atual falência da educação brasileira.

Perrone-Moisés segue analisando, e reprovando, as concepções que, segundo os documentos oficiais norteadores das práticas educacionais brasileiras, devem ser priorizadas no processo de ensino e aprendizagem. Os, segundo a autora, despropósitos emitidos nos documentos são por ela ilustrados da seguinte maneira:

“O conceito de literário é discutível. Machado de Assis é literatura. Paulo Coelho, não. Por quê? As explicações não fazem sentido para o aluno”. Ora, essas explicações não fazem sentido para o aluno, exceto se o professor for capaz de as fornecer de modo acessível e convincente. Afinal, não é essa a função do professor de literatura? Em seguida, narra-se uma situação de sala de aula. “E Drummond?”. Os alunos responderam: “Drummond é literato porque vocês afirmam que é, eu não concordo. Acho ele um chato. Por que Zé Ramalho não é literatura? Ambos são poetas, não é verdade?” A única reação registrada pelo professor assim inquirido é de “grande surpresa”. Por quê? Porque ele não tem resposta à pergunta do aluno? Por que ele também não sabe a diferença entre um texto e outro? Ou por que o aluno já está tão incentivado a desconfiar da autoridade do professor (um chato, como Drummond), que espera ser ouvido, mais do que ensinado? (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 22)

Note-se que LPM recusa terminantemente as novas práxis educacionais, demonstrando aí também uma resistência à aceitação dos novos paradigmas que envolvem o ensino e a aprendizagem no século XXI: como apresentar de modo acessível e consistente a obra de Machado de Assis para alunos famintos, doentes, com vidas particulares e familiares destroçadas? Numa possível resposta indireta a essas indagações, a professora repete algumas vezes ao longo do texto que sua intenção é ater-se somente às discussões que circundam o campo da literatura, mesmo quando envereda pelas vias didático-pedagógicas, ainda mantém fidelidade aos Estudos Literários. Provocativamente destaco aqui uma afirmação contida no mesmo artigo, ao comentar sobre os professores universitários, ela afirma que “O básico e o secundário são por eles vagamente conhecidos” (Ibidem, p. 18), resta a dúvida se a professora enquadra-se ela própria nessa generalização. Não se trata aqui de julgar a validade da opinião de LPM sobre o ensino de literatura na educação básica, mas sim de incentivar uma abordagem mais abrangente que não se atenha apenas a certos fatores em detrimento de outros igualmente determinantes, talvez até mais.

O sentimento da professora é, inclusive, justificado ao analisar concepções reducionistas acerca de medalhões da literatura brasileira, como é o caso de Guimarães Rosa, o documento oficial afirma que:

A literatura é um bom exemplo do simbólico verbalizado. Guimarães Rosa procurou no interior de Minas Gerais a matéria-prima de sua obra: cenários, modos de pensar, sentir, agir, de ver o mundo, de falar sobre o mundo, uma bagagem brasileira que resgata a brasilidade. Indo às raízes, devastando imagens pré-conceituosas, legitimou acordos e condutas sociais, por meio da criação estética. (BRASIL, 2000, p. 20)

Ao que a professora responde, com ironia e sarcasmo:

Pobre Guimarães Rosa, reduzido a uma província da brasilidade, considerado como mero documentalista de costumes e legitimador de acordos sociais! E pobres críticos, nacionais e internacionais, que mostraram, aparentemente em vão, a universalidade do sertão de Rosa, o alcance metafísico de seu universo, o conhecimento humano em geral, a inventividade, a originalidade, a riqueza e a beleza de sua linguagem! (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 23-4)

As diretrizes para o ensino superior da literatura também são comentadas por LPM que concentra suas críticas especialmente ao caráter demasiadamente profissionalizante, com ênfase restrita à atuação no mercado de trabalho. Segundo a professora, é óbvio que toda e qualquer formação em curso superior deve preparar os futuros profissionais para o mercado, mas indaga em que consistiria essa formação, obtendo a resposta no texto das *Diretrizes Curriculares para os Cursos de Letras* do parecer CES 492/2001:

O objetivo do Curso de Letras é formar profissionais interculturalmente competentes, capazes de lidar, de forma crítica, com as linguagens, especialmente a verbal, nos contextos oral e escrito, e conscientes de sua inserção na sociedade e das relações com o outro. (BRASIL, 2001, p. 30)

Perrone-Moisés não exatamente discorda ou reprova o texto do parecer, mas aponta um possível deslocamento:

Esse objetivo, sem dúvida louvável, parece convir melhor a um curso de Comunicações, ou de Sociologia, já que a linguagem verbal merece apenas um “especialmente”. Por que manter, então, a antiga e superada palavra “Letras”? As disciplinas ensinadas e estudadas nos cursos de Letras não são as Línguas, as Literaturas, a Linguística, a Teoria Literária, a Tradução? Todas elas não tratam da linguagem verbal? Ou a aconselhada “flexibilização do currículo” supõe a caducidade dessas disciplinas? Quanto à “consciência de sua inserção na sociedade e das relações com o outro”, essa é o dever de todo e qualquer cidadão, letrado ou não, e não define especialmente o formando em Letras. (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 26)

Concluindo sua reflexão, LPM afirma que “A pretensa democratização do ensino, como nivelação baseada na ‘realidade dos alunos’, redundando em injustiça social” (Ibidem, p. 28). Para escapar destes entraves e suas consequentes exclusões ela cita Antonio Candido em sua conferência *O direito à literatura* (1988), posteriormente publicada na coletânea *Vários Escritos* (2013), como exemplo de utopia a ser seguida:

Para que a literatura chamada erudita deixe de ser privilégio de pequenos grupos, é preciso que a organização da sociedade seja feita de maneira a garantir uma distribuição equitativa dos bens. Em princípio, só numa sociedade igualitária os produtos literários poderão circular sem barreiras, e neste domínio a situação é particularmente dramática em países como o Brasil, onde a maioria da população é

analfabeta, ou quase, e vive em condições que não permitem a margem de lazer indispensável à leitura. Por isso, numa sociedade estratificada deste tipo a fruição da literatura se estratifica de maneira abrupta e alienante. (CANDIDO, 2013, p. 189)

A utopia é necessária como norte, é a bússola que guia a prática e a reflexão sobre a prática, bem como a teoria e a crítica. Sem uma utopia, atira-se para todos os lados sem nenhum alvo definido; com uma utopia reducionista e “facilitadora”, cria-se uma sociedade cujo alcance intelectual jamais poderá superar a mediocridade dos imediatismos e a banalização de pensamentos encaixotados sob encomenda. Relembro aqui que as circunstâncias da falência da educação brasileira vão muito além das filosofias e programas educacionais, problemas dolorosos como a pobreza e a fome, a falta de saneamento básico, a exclusão social e a criminalidade, enfim, todos os estorvos que atravancam o caminho entre o brasileiro e sua dignidade e cidadania estão também inseridos na amplitude da proposta acima citada do professor Antonio Candido. Utópica, sim, imperiosa também.

Retornando a *Texto, crítica, escritura*, LPM comenta que atualmente restariam à crítica apenas dois caminhos numa encruzilhada: o da ciência e o da escritura. O primeiro envereda pelas vias de descrição da obra com auxílio do aparato da semiologia, construindo modelos e estabelecendo leis de funcionamento estrutural e formal. O segundo, que “(...) privilegiará a produção de novos sentidos sobre a reprodução de sentidos prévios, que, em vez de apenas ajudar a ler (a decifrar), dar-se-á à leitura como um novo ciframento” (PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 20).

A professora também destaca uma característica cíclica que envolve a escritura na medida em que:

Escrever um *texto* a partir de outro texto é demonstrar o seu valor. (...) Aqui, é a qualidade do segundo texto que atesta a qualidade do primeiro; e sua própria qualidade só será atestada se ele produzir um terceiro, e assim por diante. (Ibidem, p. 57)

Tentar imaginar as novas cadeias de referencialidade que surgiriam da composição de escrituras sobre escrituras pode causar uma certa confusão, pois não pode ser a escritura encarada de maneira semelhante à da metacrítica — são proposições diferentes com objetivos diferentes. A metacrítica serve principalmente à Teoria Literária quando esta absorve daquelas ponderações sobre as escolhas metodológicas, de ponto de vista, estruturais e formais feitas pelo crítico, assim como suas opiniões que, em última instância, sempre acabam revelando mais sobre ele próprio o leitor, e seu tempo, do que sobre a obra propriamente dita e sua

(a)temporalidade, desnudando com isso os domos da ideologia, do mercado e das práticas críticas “dominantes” ou oficiais, detalhando suas motivações e implicações. Munida dessas informações a Teoria Literária pode então, em tese, “caminhar para frente”, evoluir e aprimorar suas observações, prescrições e descrições.

O processo entre a escritura e a obra analisada, para LPM, tramita por outra jurisprudência, a relação que uma estabelece com a outra possui ligações diferentes que levam a resultados bem distantes dos que se vê costumeiramente em textos metacríticos. Buscando a uma ressignificação do termo “intertextualidade”, a professora define as fronteiras entre o texto e a escritura, e como ultrapassá-las:

Devemos distinguir aqui dois tipos de fronteira: a fronteira discursiva (ou genérica) e a fronteira textual. A primeira serve para distinguir dois tipos de discursos (em nosso caso: discurso poético e discurso crítico); a segunda define áreas de propriedade, isto é, o campo das diferentes obras cuja integridade é protegida sob os nomes dos autores. (...)

A primeira fronteira parece oferecer menos resistência do que a segunda e isso se compreende, já que se trata de uma fronteira institucional, enquanto a segunda é diretamente econômica. Entretanto, quando a primeira é ultrapassada, a segunda é ameaçada. A infração à primeira acarreta sanções das autoridades competentes (Universidade, crítica oficial), a infração à segunda pode custar ao infrator um processo por plágio. A verdadeira intertextualidade só será possível quando os dois muros tiverem caído, e isso implica a derrubada de muros bem mais vastos do que os da literatura. (PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 73-4)

Não obstante a força inovadora e desafiadora da proposta, as “confusões” não param por aí, na verdade os problemas da tese parecem andar com ela de mãos dadas até o final do livro, como será destacado adiante. Para se ter uma maior apreensão das manifestações problemáticas que emanam do texto, observa-se que após expor, fundamentar e argumentar a proposta, LPM dedica o último capítulo da obra a três nomes que, para ela, representam a essência dessa nova prática, são eles os críticos-escritores Roland Barthes, Maurice Blanchot e Michel Butor. A própria autora confessa que este é precisamente o capítulo mais “problemático” da tese, pois encara e pretende especificar o objeto em sua temerosa duplicidade.

Dos dois aspectos que configuram essa duplicidade, o crítico e o artístico, o primeiro seria facilmente identificável pois é o aspecto “comum” dos textos críticos ditos tradicionais pela autora, assumindo que “Os objetivos da dissertação crítica são: compreender, comparar, classificar e avaliar (excluimos a palavra julgar, de conotações éticas), para auxiliar a leitura, a compreensão e a apreciação de outros leitores” (Ibidem, p. 88). Captar os elementos que caracterizam e identificam a escritura, no entanto, é de uma dificuldade intimidadora, posto

que “A escritura é a quase-incógnita de nossa equação” (PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 90), o problema é complexo ao ponto de a própria autora “eximir-se” do encargo:

Não tentaremos pois, de modo algum, analisar determinados textos para recolher determinados fragmentos e autenticá-los como peças de escritura. Esta espécie de pesca é infrutífera porque a escritura é um fenômeno global de enunciação, algo que só se manifesta nas relações de um conjunto não desmontável. (Ibidem)

A professora justifica-se da seguinte maneira — “Rendamo-nos à evidência fascinante e assustadora: a escritura só pode ser colhida por outra escritura” (Ibid, p. 91), entretanto, as citações feitas por LPM nas páginas seguintes ao tratar dos três críticos-escritores selecionados parecem fazer justamente aquilo que havia sido sumariamente descartado: colher elementos que separam um texto crítico padrão de um texto de escritura. Por exemplo, a seguinte citação de Maurice Blanchot, retirada da obra *L’espace littéraire* (1955):

Nessas obras, grandes demais, maiores do que aquele que as carrega, deixa sempre pressentir-se o momento supremo, o ponto quase central onde se sabe que o autor, ficando, morrerá na tarefa. É a partir desse ponto mortal que se vêem os grandes criadores viris afastar-se, mas lentamente, quase tranquilamente, e voltar a passos iguais para um superfície que o traçado regular e firme do raio permite em seguida arredondar, segundo as perfeições da esfera. Mas quantos outros, atraídos irresistivelmente pelo centro, só conseguem arrancar-se com uma violência sem harmonia; quantos deixam, atrás de si, cicatrizes e feridas mal fechadas, as pegadas de suas fugas sucessivas, de suas voltas desconsoladas, de seu vaivém aberrante. Os mais sinceros deixam abertamente em abandono o que eles próprios abandonaram. Outros escondem as ruínas, e essa dissimulação se torna a única verdade de seu livro. O ponto central da obra é a obra como origem, e aquele que não pode atingir, o único, porém, que valha a pena atingir. (BLANCHOT, 1955²⁰ apud PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 98)

Salta aos olhos neste breve trecho de Blanchot o alto grau de abstração, de metaforização, impressionismo, até mesmo de poetização da prosa; agora, se estas são características determinantes para a “autenticação” de uma escritura, não cabe a mim nem ao presente trabalho afirmar. Não obstante, a seleção da autora certamente ocorreu com critérios e objetivos definidos, mas opinar sobre a intencionalidade da professora com suas escolhas seria nada mais do que estéril, rumar nenhures.

Sigamos observando o que o texto nos mostra, e é, no mínimo, interessante o modo como LPM reage textualmente à escrita de Blanchot:

²⁰ Tradução da autora Leyla Perrone-Moisés.

A obra literária é uma empresa sem objetivo (...).

Essa caminhada sem objetivo é a única possível, porque o que se busca é o “centro da esfera”, e este só permite a aproximação indireta. Mallarmé sabia que “escrever só começa quando escrever é aproximar-se desse ponto onde nada se revela” [BLANCHOT, 1955, p. 48]; Kafka também conhecia esse naufrágio iminente da escritura: “Quanto mais ele escreve, mais se aproxima daquele ponto extremo ao qual a obra tende como à sua origem, mas aquele que o presente só pode olhar como a profundidade vazia do indefinido” [BLANCHOT, 1955, p. 73]. (...)

O objetivo é vazio, mas a vocação do escritor é uma exigência implacável. (PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 99)

Abstração e metaforização também manifestam-se nesse trecho da professora, destoando assim, ainda que levemente, do tom acadêmico da maioria do trabalho. É claro que não pode um(a) crítico(a) literário(a) escapar da angústia da influência exercida, direta e indiretamente, pelos autores que, como tijolos, edificaram as paredes de seu repertório e estabeleceram a estrutura a partir da qual se assentarão suas próprias produções. Também não é possível deixar de reparar no modo como LPM, conforme aproxima-se o final de sua tese, demonstra uma gradativa mudança genérica que, por vezes, parece turvar as bordas que separam os gêneros crítico, acadêmico e... literário? Artístico? Parece-me improdutivo buscar exatidão nesse contexto, da mesma forma que a “colheita” da escritura é, para a autora, inviável a não ser que feita por outra semelhante.

Averiguando a obra *Histoire extraordinaire* (1961) de Michel Butor, ela afirma que “(...) é um livro que não encontra lugar bem definido na obra de Butor, nem num gênero literário conhecido” (PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 109). Ora, a inconstância ou deslocamento ou ausência de definições genéricas é justamente um dos principais fenômenos hipotéticos citados por LPM como possíveis consequências do estabelecimento deste objeto cuja teorização ainda desafia os críticos do novo século. Nas palavras da autora, “(...) a escritura traz como exigência fundamental a não-compartimentação dos discursos, e por isso, talvez, com ela caducará definitivamente a própria noção de gênero” (Ibidem, p. 159). Butor também tentara, a seu modo, captar uma nuance prosaica que conseguisse fugir de delimitações de gênero, a solução que formulou, contudo, não o satisfez por muito tempo:

A questão dos gêneros preocupava Butor no início de sua carreira. Em “Intervention à Royaumont” [1960] ele explica como, tendo feito estudos de filosofia e sendo ao mesmo tempo poeta, espera poder preencher o hiato entre essas duas atividades pela adoção de um gênero enciclopédico como o romance. Alguns anos mais tarde, o projeto romanesco já o fascina menos. (Ibid, p. 111)

O desenlace deste obstáculo, não na opinião do próprio Butor mas sim na de LPM, viria com a publicação, em 1962, da obra experimental *Mobile*:

Qualquer que seja a preocupação de Butor em definir, a cada etapa de sua obra, sua posição em relação aos gêneros tradicionais, na prática, esse problema foi superado com o aparecimento de *Mobile*, livro marco na obra butoriana. *Mobile* não é apenas a fusão de vários gêneros, como a que Butor esperava obter do romance, anteriormente. (...) Essa superação era impossível enquanto Butor aspirava à soma dos gêneros num gênero que seria exatamente a *summa*; ela se torna possível no momento em que ele deixa de se preocupar com a recuperação e continuação dos gêneros, para se aventurar numa empresa que ainda não tinha nome mas que agora chamaríamos de *texto*. (PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 111-2)

Seguindo na análise de *Histoire extraordinaire*, LPM destaca alguns elementos específicos para demonstrar como ocorre essa não-compartimentação de discursos, a começar pela ficcionalização. “A obra se dá a ler como um romance. O leitor é colocado, sem preâmbulos, diante da narrativa de um sonho de Baudelaire, feita por ele mesmo numa carta a Charles Asselineau” (Ibidem, p. 114). Para a professora, Butor tem a destreza necessária para apropriar-se de convenções romanescas como progressão narrativa e dosagem do mistério exposto por um narrador onisciente, estabelecendo assim com sucesso o “comércio” da narrativa com o leitor. Destaca-se aqui o seguinte trecho no qual a professora discorre sobre o alcance da obra do romancista e ensaísta francês:

O mistério imaginado, sonhado, por Butor, pouco a pouco se esclarece, através de um percurso sinuoso de aproximações e superposições, sempre inesperadas mas absolutamente coerentes em seu sistema: “Quando os dedos se abrem, quantos recantos e recursos!” [BUTOR, 1961²¹, p. 265].

Com que delicadeza se abrem os dedos de Baudelaire adormecido no sonho acordado de Butor! Com tal sutileza que o que chega a nós não é uma solução do mistério, mas um convite a nele ingressar. O que Butor espera é que, fechado o livro, o leitor continue a sonhar o sonho de Baudelaire, seu próprio sonho; que ele se aventure por outras vias oferecidas pela plataforma giratória, que ele leve mais adiante esse sonho e o entregue a outros. (PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 117)

O segundo elemento observado é o do intertexto, todavia é importante ressaltar de antemão as novas especificações que a proposta da escritura confere à ideia de intertextualidade, conforme já foi citado, no novo paradigma a verdadeira intertextualidade acontece apenas com a “queda dos muros” das fronteiras discursiva e textual. Na prática, segundo LPM:

Das 270 páginas do livro, pelo menos metade pertence a Baudelaire, são transcrições de Baudelaire. A narrativa se tece a duas mãos. Butor “reescreve” Baudelaire através de um trabalho de colagem, de remontagem de textos; o material é baudelairiano, a nova ordem e as junturas são butorianas. (Ibidem, p. 117)

²¹ Tradução da autora Leyla Perrone-Moisés.

Como toda novidade, a apresentação deste novo não-gênero não se deu sem questionamentos, desconfiças e reprovações. A professora destaca aqui uma fala proferida por um dos membros da banca avaliadora durante a defesa da tese de Butor na Universidade francesa de Tours:

Jean Duvignaud, por exemplo, objetou-lhe: “Pelo uso que o senhor faz das colagens, onde cada vez menos os textos citados se distinguem dos seus, o senhor dissolve os autores”. Butor não o negou, mas procurou mostrar que, se dissolução existe, ele mesmo se dissolve tanto quanto os autores citados. (...)

Na verdade, essa dissolução dos autores (Butor inclusive) num texto novo, esse pastiche no nível do ato, esse aspecto romanesco do conjunto, tudo isso tem um nome: intertextualidade. (PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 118)

Sobre crítica e psicanálise, num subtítulo inusitado como “Pseudo-análise”, LPM afirma que Butor vale-se dos conhecimentos freudianos como uma de suas ferramentas na composição deste novo hibridismo textual, contudo a obra *Histoire extraordinaire*, segundo a professora, não apenas espantou os críticos psicanalíticos como, até hoje, dificilmente consegue ser encaixada nesta modalidade, os motivos seriam os seguintes:

Se se tratasse de um psicanalista, o sonho seria usado para chegar ao conhecimento do inconsciente de um indivíduo, no caso Charles Baudelaire. Se se tratasse de um psicocrítico, através do sonho se recuperaria o indivíduo e desde se voltaria à obra poética, explicando-a. Na hierarquia do psicanalista, o inconsciente é o principal objeto, na do psicocrítico, a obra poética.

Ora, no livro de Butor não há hierarquia. Sonho, obra e vida são solicitados em pé de igualdade para a formação de uma *figura* (e esta é o objetivo), sem que nenhum dos elementos utilizados seja, em princípio, mais verdadeiro ou mais belo do que outro. O que Butor procura e realiza é uma leitura coerente, consequência de determinado arranjo de dados, de determinada maneira de os ligar. A coerência não precede a leitura, como uma verdade prévia depositada na vida, na obra ou no sonho de Baudelaire, mas é a leitura (escrita) que cria, que faz a coerência, a verdade. Vida, obra e sonho formam uma só figura, e essa figura é *Histoire extraordinaire*. (Ibidem, p. 124)

A relação constituinte final da escritura, entre a crítica e a invenção, possui em Butor um objeto privilegiado para análise. A professora demonstra a indissociabilidade dessas duas vertentes na escritura de Butor da seguinte maneira:

A face crítica da obra de Butor é simétrica e complementar à sua fase inventiva, de modo que é realmente impossível separá-las. Lendo um autor, Butor persegue os mesmos objetivos visados quando escreve por conta própria e, inversamente, ao escrever sua própria obra, Butor dá a ler o mesmo tipo de experiências que o seduziram em autores lidos. (...)

É como se o Butor crítico dissesse a seus leitores: façam comigo o que eu faço com esses autores: leiam-me como eu escrevo, escrevam-me como eu leio (reescrevam-me, continuem-me, completem-me com sua leitura como eu faço com outros escritores), porque eles me escreveram de antemão e permitem que hoje eu seja lido. (PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 126-7)

Quando chega o momento de comentar sobre a obra de seu grande amigo e mentor, LPM parece engrossar o calibre emocional de suas considerações. “Maldito seja aquele por quem chega o escândalo. Maldito seja Roland Barthes” (Ibidem, p. 132). A partir deste ponto na tese de LPM, Barthes passa a ter uma presença bem mais saliente, com ênfase visivelmente maior que a dos dois nomes anteriores, de Blanchot e Butor, seja na argumentação, seja na própria linguagem da autora, provavelmente tentando aproximar sua prática de seu objeto de estudo. Em tempo, não se pode evitar a impressão de que a leitura que LPM faz destes autores, bem como sua própria linguagem, configuram-se, de fato, como um atestado da tentativa de elencar elementos textuais constituintes da crítica-escritura, divergindo, pois, da afirmação já citada da própria autora na qual considerou tal busca como uma “pesca infrutífera”.

Perrone-Moisés apresenta um Roland Barthes incompreendido, tímido e inseguro. Nada que ameaçasse, entretanto, o alcance de suas propostas e a extensa cadeia de possíveis significações cabíveis às tentativas de interpretação de sua obra. Nas palavras da autora:

Esse homem tranquilo, que um grande auditório intimida, incapaz de dizer “não”, de tal forma receia desagradar às pessoas, este homem cheio de delicadeza e de humor, que um longo período em sanatório habituou à reclusão, aos prazeres íntimos da música e dos livros, este homem traz consigo o escândalo. Este olhar transparente, envolto na fumaça de um eterno havana, pousando sobre as pessoas e os livros (leve, em sua atenção flutuante, pesado, em sua pensividade) parece ter o estranho poder de fazê-los explodir, violentados e violentos. (Ibid, p. 132)

É notável também uma intenção advocatória por parte da professora, sendo Barthes um autor frequentemente mal entendido ou mal interpretado, “(...) um autor consagrado mas não assimilado” (Ibidem, p. 133). LPM destaca alguns dos adjetivos já atribuídos, alguns, segundo ela, ainda o são, ao modesto professor e escritor francês:

Inconstante, charlatão, esnobe, reacionário, brilhante mas pouco profundo, hábil mas (ou portanto) perigoso — esses qualificativos o seguem, de perto ou de longe, com aquela impressionante constância que caracteriza, através dos séculos, a repulsa a toda vanguarda artística. (Ibid, p. 133)

LPM destaca a conhecida inconstância de Barthes, que aparenta saltar de uma posição para outra conforme seus escritos eram publicados. Ora desmistificando ideologias,

ora sendo acusado de formalismo, dentre outros dilemas dicotômicos. A professora identifica, na obra de seu amigo, praticamente todas as manifestações do hibridismo genérico característico da escritura, a saber: anamorfose discursiva, avaliação — enquanto elemento de (re)conhecimento: “A medida do valor do texto de Balzac é dada pelo próprio valor do texto que ele conseguiu suscitar: o de *S/Z*²²” (PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 137), bricolagem, disseminação tanto da obra analisada quanto da obra analítica numa terceira obra: a escritura, curiosidade e erotismo no sentido freudiano do desejo de desnudar as alicantinas que camuflam a mensagem e as intenções, predominância de perspectivas indiretas acerca da obra analisada e daquilo que se quer dizer, intertextualidade, metalinguagem, objetividade e suspensão no sentido de se evitar conclusões.

O encerramento do último capítulo da tese de LPM narra, então, os sucessos e os malogros da tragicamente interrompida carreira de Roland Barthes. Relembrando encontros e seminários realizados com sua presença e/ou organização, a professora destaca, com um ar rarefeito de frustração e desconforto, como um “silêncio” parecia abater-se sobre seu mestre à medida que suas empreitadas soçobravam em desdobramentos mofinos.

O silêncio foi o que aconteceu no grupo de que fazíamos parte em 1972-73. Um silêncio tranquilo sem nenhuma carga de agressividade entre os discípulos ou dos discípulos com relação ao mestre; não se exigia deste nenhum dom de saber, apenas a sua presença. (Ibidem, p. 150)

A consequência deste silêncio, tranquilo à primeira vista, foi justamente sua instalação progressiva. Os participantes já não sentiam mais necessidade de assumir nenhuma fala, paradoxalmente e lamentavelmente contentando-se apenas em reunir-se, em silêncio, uma vez na semana. O resultado, como não poderia deixar de ser, foi implacável:

Se, dentro do seminário, se chega a essa constatação de um “malogro fabuloso”, fora dele, não falta quem considere esse malogro como “escandaloso”. O abandono do saber em proveito do prazer parece, a alguns, inadmissível: “Sobre esse ponto, como não ser severo? Pois, afinal, a ciência de Barthes é imensa. Ele sabe, simplesmente, muitas coisas. Ele faz a crítica daquilo que conhece. Mas aqueles que ainda não conhecem e aos quais ele sugere que se pode criticar sem saber? Esse universo sem futuro, é um universo da mistificação. Não se desescreve sem ter escrito. Não se desaprende sem ter aprendido. Não se deslê sem ter lido. No fundo, o barthesiano típico é um antigo bom aluno que tem vergonha de o ter sido. A grande noite começa com o zero de comportamento”²³. (Ibid, p. 151-2)

²² BARTHES, R. *S/Z*. Paris, Seuil, 1970. (Coleção Tel Quel)

²³ BARBÉRIS, P. “Ce qui scandalise”. *Le Monde*, 14 fev. 1975.

O tom de pesar da autora ao falar do epílogo de seu mestre é sentido também em outras de suas publicações, como em *Inútil Poesia* (2000), na qual ela comenta que:

No fim de sua vida, até mesmo a literatura, sua única e constante paixão, parecia-lhe um esplendor passado: “Amo a literatura, amo-a de um modo dilacerante, no próprio momento em que ela definha?” (*Deliberação*). O ensaio não lhe bastava mais, e o romance não era mais possível. Restava-lhe, sem muita convicção, o diário: pequenas anotações cotidianas, enquanto se espera por dias melhores. Estudos recentes sobre o “diário íntimo” mostram que este é geralmente praticado na infelicidade, que seus fragmentos são restos de naufrágio aos quais o diarista se agarra, precariamente, ou garrafas que ele lança, sem muitas esperanças, ao mar. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 292)

Da consagração com a publicação de *A Morte do Autor* (1968) até o trágico “acidente” de 1980, que vitimou um Roland Barthes já sem vontade de viver, escreveu-se (viveu-se) uma história de amor à literatura por ela mesma, pelo prazer do texto. Talvez a utopia de Barthes estivesse demasiadamente na vanguarda para ser aceita em instituições formais de ensino (AIE), talvez a sociedade como um todo ainda não estivesse pronta para Barthes, provavelmente ainda não está. Seus estudantes nunca o perdoaram pela “traição” de ter morrido:

Os que o acompanharam até a última hora dizem que não foi tanto o acidente, ele mesmo sintomático de uma desatenção, a razão maior de sua morte, mas sobretudo um desinteresse pela sobrevivência, uma desistência. (Ibidem, p. 288)

A conclusão de *Texto, crítica, escritura*, sagazmente intitulada de *Inconclusão*, inicia-se com uma indagação que acaba se tornando uma faca de dois gumes:

Pretender concluir sobre as questões levantadas neste trabalho seria uma contradição com tudo o que nele se disse. (...) Uma conclusão seria o funeral da crítica-escritura. Toda tese concluída tem algo de funéreo, o último capítulo é a pá de cal que precede as abundantes e indiferentes pazadas de terra da bibliografia. (PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 157)

Não pretendo aqui pormenorizar as considerações finais desta obra de LPM, cuja síntese provavelmente está bem em cima da linha limítrofe do aceitável em termos de números de páginas para uma tese, isso se já não o ultrapassou. Mas não posso deixar passar em silêncio a arguição de Antonio Candido pois ela demonstra precisamente os pontos fracos da tese da professora. É importante salientar aqui que, apesar de apontar possíveis incongruências no texto, a avaliação que Antonio Candido faz da obra é de absoluta aprovação, seja da escolha temática, do material organizado, da redação, das conceituações, etc. O saudoso crítico e

professor considerou *Texto, crítica, escritura* “(...) um dos trabalhos mais importantes produzidos em nossa Universidade” (CANDIDO, 1975 apud PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 190).

A ressalva de Antonio Candido reside justamente no estilo, para ele demasiadamente claro e fluente, tradicionalmente acadêmico, e que pareceu confundi-lo sobre o local de manifestação da escritura pois esta “(...) talvez esteja misteriosamente transfundida nele, ou escondida debaixo dele, porque a falar a verdade eu não sei bem onde ela fica” (Ibidem). A professora mesma acaba por deixar transparecer uma espécie de confissão ou possível temor da incapacidade para a prática-objeto de seu trabalho, o caráter demasiadamente utópico e experimental da proposta levou seu avaliador a interpelá-la da seguinte maneira:

Entre uma insatisfatória ciência de orientação semiológica, uma escritura que ainda não se configurou e uma série de atividades subalternas, onde ficar? A sua tese, neste sentido, é escritura, linguagem instrumento ou discurso científico? (CANDIDO, 1975 apud PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 194)

O próprio Antonio Candido, intelectual-mor das Letras no Brasil, reconhece que a resposta à sua pergunta estaria, ela própria, manifesta na proposta da escritura, já que uma de suas premissas seria a caducidade das noções/barreiras de gênero. Ao concluir sua arguição, o professor dá a entender, com imensa humildade, que teria apontado possíveis deslizos no trabalho de Perrone-Moisés apenas por necessidades meramente burocráticas. “Estas observações marginais servem apenas para dar uma ideia de como a sua tese me interessou e me empenhou de modo essencial” (CANDIDO, 1975 apud PERRONE-MOISÉS, 2005a, p. 194).

1.3 – *Flores da escrivainha* (Companhia das Letras, 1990)

A ambição da literatura não é dizer o mundo, mas fundá-lo e atribuir-lhe valor.
LPM

Alguns textos da professora publicados após a defesa de sua tese de livre-docência foram selecionados para uma coletânea lançada sob o título de *Flores da escrivainha*, cerca de uma década depois de *Texto, crítica, escritura* (1978). Ao total são treze ensaios curtos mas que demonstram, para além das considerações imediatas do texto, uma gradativa mudança de posicionamento da autora com relação às práticas críticas e literárias que passavam então a ser catalogadas com as etiquetas da desconstrução e do pós-estruturalismo.

A primeira metade da obra é inteiramente dedicada a considerações sobre escritores franceses como Stendhal, Balzac e Flaubert. Na segunda metade a autora lança seus olhares para a literatura brasileira e comparada, bem como a crítica literária brasileira, e é justamente aí que seus desconfortos com aquilo que dissera outrora passam a transparecer com mais clareza. Numa tentativa grosseira de sintetizar os motivos da inquietação de LPM eu poderia afirmar que, ao olhar para seu próprio país, e para o rumo que tomavam os cursos de Letras nacionais, a professora simplesmente perdeu de vista as possibilidades que havia vislumbrado antes, enquanto estava rodeada pelos franceses e mentorada por Roland Barthes, haja vista os numerosos entraves pelos quais passam o ensino de literatura, a formação de professores de Letras e a própria leitura em nosso país. Também é possível, inclusive, afirmar que a proposta de *Texto, crítica, escritura* (1978) leva em conta uma idealização de certa forma “romantizada” tanto do curso superior de letras quanto do leitor e da própria sociedade, considerando-se que a proposta da escritura não obteve grande aceitação e acabou tendo seu fim concomitante ao de um de seus últimos praticantes, senão o último, Roland Barthes.

O problema, crescente, para LPM, era o estabelecimento institucional de uma interpretação equivocada sobre os fundamentos da crítica-escritura que estavam sendo encarados como manifestação espontânea de expressão e, ainda pior, o termo “desaprender”, utilizado por Barthes, estava sendo interpretado literalmente quando, na verdade, pressupunha uma vasta e robusta aprendizagem anterior. Desaprender era, para Barthes, uma perspectiva a partir da qual toda uma vida dedicada à literatura, a exemplo da sua própria, detentora de uma extensa bagagem de leituras e produções, era então posta contra uma parede que simbolizava o muro a ser derrubado para se chegar à plena prática da escritura, o momento em que todas as formalidades de outrora seriam “postas de lado”, para não dizer abandonadas,

em prol da “liberdade” poético-discursiva e analítica. Ao que tudo indicava, muitos estudantes estavam buscando atalhos para este caminho, atalhos que impediam suas considerações de superar qualquer nível além da mediocridade e artificialidade, praticamente configurando um falso testemunho.

O que chegava aos olhos de LPM eram modelos que deixavam transparecer um verdadeiro desdém pelas longas e complexas veredas percorridas por quem se dispõe a construir uma vida como intelectual profissional das Letras. Sucedeu-se que, coincidentemente ou não, a ascensão dos Estudos Culturais expandia-se na exata proporção em que “saíam de moda” os cursos e análises das Letras embasados em princípios tradicionalistas de cunho estético, linguístico e formal. A insatisfação, logicamente, não era exclusividade da professora pois muitos dos seus colegas integrantes de diversos corpos docentes dentro e fora do Brasil também começavam a se questionar sobre que futuro teriam os cursos de Letras e, conseqüentemente, seus próprios cargos. No ano de 2011 o marxista britânico Terry Eagleton publicou *Depois da Teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo* com críticas que muito se assemelham às das inquietações que LPM já denunciava há mais de 20 anos.

Nas palavras da própria autora, à ocasião de uma entrevista para o jornal *Folha de São Paulo*:

O fio da navalha em que me sinto é justamente não cair nem no culturalismo, nem levar água ao moinho do conservadorismo político ou moralista. Quando eu me oponho aos culturalistas, isso não quer dizer que eu não endosse as causas que eles defendem, como as identidades étnicas e sexuais. O que não endosso é que a literatura seja avaliada a partir desses critérios. (PERRONE-MOISÉS apud LEITE NETO, 1998, online)

Em *Flores da escrivainha* essas preocupações começam a transparecer de modo mais explícito, porém com tons ainda menos acalorados que os das publicações seguintes. Ao comentar sobre a situação da crítica literária no Brasil, ela afirma que:

A discussão de requintados problemas formais não pode deixar de ressentir-se de (e causar) certo mal-estar dentro de uma situação histórica infeliz. Parece-me, portanto, compreensível e até mesmo eticamente louvável que, em épocas de crise dos sentidos, por razões de censura e de alienação assumida ou forçada, alguns críticos se indisponham com uma tendência, que pode manifestar-se, a um estetismo acovardado ou a um delírio terminológico autonímico. Não me parece, entretanto, justificável que uma atitude ética leve a uma suspeita sistemática com relação ao estético, e que se chegue a uma complacência para com formas estereotipadas, promovendo-se obras e autores em função de uma mensagem considerada como positiva. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 85)

A ironia fina e cortante como um fio de navalha camufla um problema muito mais sério que, aparentemente, há muito já rondava a crítica literária e o ensino de literatura brasileiros: a dicotomização das prioridades. Forma ou conteúdo, significativo ou significado, os dois já não podiam mais andar juntos numa análise pois estariam expondo-a ao risco mortificante do “centrismo”, vulnerável a ataques de todos os lados.

Essa nova linguagem surgiu do próprio trabalho de alguns estruturalistas, e quem não acompanhou esse trabalho, perdeu pé, interpretando como uma volta aquilo que era um avanço. Foi o que ocorreu no contexto francês e, acrescido por razões locais, foi o que ocorreu entre nós.

A superação do estruturalismo foi encarada triunfalmente, por alguns, como uma volta a posições anteriores mais “sérias” como o sociologismo e o historicismo, mais “humanas” como o existencialismo, ou mais “inofensivas” como o impressionismo. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.88)

Ao que objeta a professora valendo-se do arcabouço estabelecido de considerações de nomes como Tynianov, Adorno, Benjamin, Candido e também Flaubert e Brecht, creditando-os como responsáveis por conquistas da estética e da teoria literária tais como a concepção de que a formalização do conteúdo é, antes, a principal ferramenta pela qual a obra representa, encaixa-se e pretende mudar a realidade. “A repercussão de uma obra poética sobre a realidade é tanto mais eficaz quanto mais esta for bem resolvida formalmente” (Ibid.), o apelo da autora, entretanto, não é pela volta ao “centrismo”, mas sim pelo estabelecimento de uma dialética literária:

Querer imobilizar-se num lado ou no outro da questão é recusar a própria especificidade do fenômeno estético. Só a dialética permitirá aos “textuais” ultrapassar posições de diletantismo estético, de pseudocientificismo e de tecnologia autárquica, e, aos “contextuais”, posições de realismo ingênuo e de consciência infeliz. Assim o velho debate forma x conteúdo será dinamizado quando cada uma das facções for ver o do lado de lá não aquilo que ela vai recusar *a priori* e globalmente, mas aquilo que pode dialetizar sua própria posição, abrindo caminhos para debates mais novos e mais profícuos. (Ibidem, p. 89)

A dialética proposta por LPM, contudo, não é, mais, exatamente aquela que resultaria na dissolução, ou fusão, dos gêneros textuais e no hibridismo da crítica-escritura. Seu principal baluarte teórico e crítico, Roland Barthes, aparece em *Flores da escrivania* apenas em algumas citações esparsas e sem problematização e/ou aprofundamento de suas ideias.

Apesar de não seguir adiante com a linha de raciocínio de sua tese de livre-docência (o próprio Roland Barthes a abandonaria, assim como muitos de seus projetos que, ou pela

urgência pós-moderna fordista de se produzir “coisas novas” ou pelo simples desinteresse (inaptidão, talvez?) demonstrado pelas universidades e estudantes pelos quais passou), cinco anos após a publicação de *Texto, crítica, escritura*, a autora publicou *Roland Barthes: o saber com sabor* (Brasiliense, 1983), no qual incluiu concisamente as principais ideias e ideais de seu mentor, além de permitir-se divagar moderadamente nas possibilidades da crítica-escritura. Mais recentemente, em 2012, publicou *Com Roland Barthes* (Martins Fontes), resgatando alguns textos seus dedicados ao professor e amigo francês com o intuito de demonstrar como sua obra influenciou o pensamento da professora desde o início da sua carreira.

Essa “ausência” de Barthes em *Flores da escrivania* não passa despercebida e traz consigo uma indicação de que algumas coisas estavam, de fato, mudando. Os rumos que levaram ao surgimento das teorias pós-estruturalistas e da desconstrução foram os mesmos que levaram a visões de obras literárias “como” manifestações de determinados fenômenos, a exemplo da afirmação identitária e sexual, ascensão de grupos minoritários, militância política, etc. Em sua obra de provavelmente maior influência e alcance, *Altas literaturas* (1998), a autora comenta o fenômeno de realocação da literatura, no novo paradigma:

A literatura não interessa mais por ela mesma, o que interessa é “a literatura como...” (como depositária da memória cultural, como colonizadora e/ou descolonizadora, como expressão das diferenças sexuais, como ideologia etc.). (...) Em toda parte sente-se o efeito do pós-estruturalismo, um interesse maior pelo contexto do que pelo texto, pela história e pela ideologia mais do que pela poética e a retórica. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 193).

Alguns anos mais tarde, na transcrição do depoimento dado durante o III Ciclo de Conferências *Caminhos do Crítico* realizado na Academia Brasileira de Letras em 24 de maio de 2005, publicada no número 53 da revista *Estudos Avançados*, da USP, sob o título de *Por amor à arte*, a professora pontua com mais precisão suas preocupações e objeções:

Quanto ao conteúdo dos estudos culturais, do ponto de vista político, estou perfeitamente de acordo com eles, com as causas que são defendidas, como não poderia deixar de estar. Mas que a literatura seja usada para defesas de causas políticas ou de supostas “minorias”, é algo que eu, como uma velha professora de Literatura, não posso aceitar. (PERRONE-MOISÉS, 2005b, p. 346)

Talvez, numa tentativa de suavizar a negativa da professora, poder-se-ia afirmar que não há problema em valer-se da literatura para a defesa de causas sociais e/ou políticas, o problema está na tentativa de apagar outras literaturas, mais antigas, em nome de causas

politicamente corretas. Mas a “pá de cal” jogada pela autora em seus objetivos iniciais aparece, de maneira mais explícita, no seguinte trecho de uma entrevista cedida por LPM à ocasião do lançamento da obra *Altas literaturas*:

(...) a teoria da escritura, que corresponde ao pós-estruturalismo e à desconstrução, não teve a vida longa que se imaginava. Já no finzinho de sua vida, Barthes, na "Aula", que é o seu testamento, dizia: eu vou chamar indiferentemente o texto literário de escritura ou de literatura. E afinal é a literatura que predomina.

E, depois, a crítica escritural ou criativa é privilégio de poucos, dos que são também escritores, e o fato de ela poder existir não tira o lugar daquela crítica mais tradicional, que consiste em o crítico se apagar em função do texto que está analisando e transmitindo a outros.

Enfim, comecei a ver essa americanização da discussão literária em termos nacionais. Não tenho nenhum antiamericanismo de base, mas comecei a sentir um certo mal-estar quando centenas de pessoas se reuniam em congressos sobre a literatura para fazerem comunicações sobre a expressão da... mulher, ou como manifestação de um grupo étnico ou sexual particular, e que a palavra literatura ia desaparecendo, levando a palavra crítica junto.

Fiz então uma comunicação, "Que Fim Levou a Crítica Literária", em que eu tomava a defesa dos estudos especificamente literários contra essa tendência. Houve muitas repercussões. Alguns professores de literatura me diziam: "Fiquei aliviado em saber que eu ainda tenho função, porque estava me sentindo um dinossauro". Recebi também recados de que estaria ficando conservadora. Respondi, dizendo: conservadora não, mas resistente, sim. (LEITE NETO, 1998, online)

Após a publicação do ensaio literário *Vinte Luas* (Companhia das Letras, 1992), obra vencedora do Prêmio Jabuti de 1993 na categoria Melhor Ensaio e Biografia, viria então a obra que se tornaria a principal referência da autora como teórica da literatura e crítica literária: em *Altas literaturas* a professora assume publicamente uma postura mais tradicional e conservadora para estabelecer seus critérios de julgamento de valor das obras modernas, a ser tratada adiante.

1.4 – *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos* (Companhia das Letras, 1998)

Ler é dar sentido, sincronizar, vivificar, escolher e apontar valores.
LPM

Entrevista de Leyla Perrone-Moisés ao repórter Alcino Leite Neto, intitulada *Literatura contra barbárie*, jornal *Folha de São Paulo*, 2 de agosto de 1998, trecho:

Folha: Em seu livro "*A Falência da Crítica*", de 1973, a sra. afirmava que a literatura já não se prendia a questões como origem e verdade e que algo diverso estaria surgindo, a escritura, sobre as cinzas da crítica e da literatura. A sra. não estava certamente postulando o pós-modernismo tal como ele se configurou posteriormente, mas havia ali alguns elementos de desestruturação dos valores tradicionais da crítica que gestariam no futuro o que a sra. hoje ataca.

Perrone-Moisés: Você está tocando no meu percurso pessoal. A divergência deste percurso é recente. Não se trata de dizer que o que escrevi está errado ou certo, pois era aquilo que eu podia fazer naquele momento. Mas, mais que em *A Falência da Crítica*, em *Texto, Crítica, Escritura* postulei um tipo de crítica que ao mesmo tempo falasse da obra e fosse ela própria uma obra, uma escritura. Estava sob a influência muito grande de Roland Barthes e do grupo Tel Quel. Não tinha consciência naquele momento de que aquilo viria a ser chamado de desconstrução, de pós-estruturalismo.

Isso começou a me preocupar a partir do momento em que comecei a receber de alunos textos que eles chamavam de crítica-escritura e que eram de pura subjetividade. Aquilo tinha sido interpretado muitas vezes como uma espontaneidade, uma expressão. Não era bem isso. Aqueles críticos-escritores foram pessoas de uma enorme cultura e, se eles se permitiram fazer em determinado momento a chamada crítica-escritura, é porque tinham um lastro considerável de conhecimento literário. Barthes diz no fim da vida que havia chegado o momento de "desaprender". Tudo bem, mas isso funciona para quem já leu todos os livros, não para um país, como o Brasil, onde muitas vezes a pessoa não leu nada. Foi essa a primeira desconfiança.

Além disso, tive a sorte de conhecer grandes críticos literários, pessoas de grande generosidade, porque se dispunham a serem intermediários entre a obra e o público e com uma ética diante da literatura. À medida que alguns destes grandes críticos foram desaparecendo, como o próprio Barthes, Jacinto do Prado Coelho, Emir Monegal, eu vi que havia não uma contradição, mas algo além do que aquilo que eu tinha elogiado como sendo a única possibilidade da crítica. (LEITE NETO, 1998, online)

Ao que tudo indica, LPM não exatamente "desistiu" da crítica-escritura, mas deixou-a "silenciada" após perceber a proliferação de reinterpretações equivocadas e preguiçosas acerca dos prolegômenos particulares necessários para seu pleno exercício. Em *Altas literaturas* a professora então mostra claramente que suas intenções supostamente subversivas de outrora não encontram mais o mesmo destaque em seu pensamento, agora direcionado para a situação atual (virada deste século) da literatura e as possibilidades do porvir, com uma postura assumidamente tradicional e elitista, como será demonstrado.

A mera intenção de tentar formular, no século XXI, uma espécie de (meta)paideuma ao estilo poundiano já reflete uma gama de posicionamentos eminentemente políticos que remetem, se observadas sob um ponto de vista progressista ou pós-estruturalista, a posições conservadoras e, apesar da saturação do uso do termo, elitistas. Nesta obra a professora apresenta uma análise dos critérios usados por escritores-críticos como Ezra Pound, T. S. Elliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Ítalo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers para estabelecer um sistema de propriedades judicativas baseado na convergência de determinadas convicções destes autores que, para LPM, representam instâncias de legitimação, digamos, mais confiáveis em termos de qualidades literárias, do que as que ditam as regras do mercado editorial, ou as estabelecidas por áreas de conhecimento dessemelhantes à literatura e que a ela chegam através de ramificações temático-analíticas, por exemplo. É claro que, no campo da enunciação, as opiniões tanto da professora quanto dos autores por ela selecionados refletem basicamente o mesmo pensamento, numa espécie de corroboração indireta comprovada pela escolha destes e não de outros. A professora também o confessa: “A própria ideia de minha pesquisa é, em certa medida, poundiana: ela pressupõe a escola como fundamental e fundadora, e implica o estabelecimento de listas ou ideogramas críticos” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 15).

Um elemento singular para a simbolização da mudança de postura de LPM pode ser observado na inversão terminológica da construção “críticos-escritores” (1978) para “escritores-críticos” (1998), em uma nota de rodapé de *Altas literaturas* a professora esclarece as definições:

“Escritor-crítico” não é o mesmo que “crítico-escriptor”, a categoria de crítico que analisei em meu livro *Texto, crítica, escritura* (...) O escritor-crítico é o escritor que também pratica a crítica. O crítico-escriptor é o crítico que pratica a *escritura*, tipo de discurso teorizado pelo pós-estruturalismo. Alguns críticos-escritores não são escritores-críticos (não têm obra de ficção ou de poesia): Roland Barthes, por exemplo. Alguns críticos-escritores são também escritores-críticos: Michel Butor, Maurice Blanchot. E por que Blanchot não figura no corpus deste livro? Porque, independentemente de suas grandes qualidades como escritor e crítico, ele não tem todas as características do “retrato falado” aqui estabelecido. Os escritores sobre os quais ele escreveu pertencem a um âmbito mais restrito, no tempo e no espaço. (Ibidem, p. 217)

A restrição aplicada a Blanchot também poderia facilmente ser aplicada a Barthes, conforme comenta o professor Marcio Venicio Barbosa, da UFRN, que ademais esclarece, ainda, a questão do “retrato falado” mencionado por LPM:

A não-inclusão, no novo trabalho, de Blanchot e Barthes — embora este último seja muito citado e seus conceitos lembrados — deve-se à utilização rigorosa do “retrato falado” elaborado pela autora. No caso específico de Barthes, ainda que se concedesse a ele um lugar no rol daqueles que fazem ficção ou poesia, como o fazem muitos dos críticos amigáveis, ao considerar sua obra como literatura, não seria possível negligenciar seu quase desinteresse pelas línguas e literaturas estrangeiras, de que julgava impossível perceber a mesma riqueza de nuances que era capaz de identificar em sua língua materna. (BARBOSA, 2020, p. 84)

O retrato falado seria então uma espécie de critério geral criado pela professora para, a partir dele, selecionar os escritores que integrariam sua análise, contando como característica fundamental a observância para com o trato de literaturas de línguas estrangeiras às suas.

Outro ponto de importância primordial para esta obra é a sistematização dos elementos constituintes de sua proposta para um esquema valorativo que apesar de querer-se objetivo, não escapa à subjetividade, ao prumo da régua pessoal que mede as altas e baixas literaturas. Para dar cabo desse processo, cujo expediente nada tem de bonançoso, é necessário o enfrentamento de questões perigosamente ambíguas e controversas, tanto da parte do emissor quanto do receptor. Ainda nas primeiras páginas da obra a autora pontua que:

Erigir o escritor à posição de leitor e de juiz privilegiado, como faço aqui, levanta a questão da autoridade. É preciso, portanto, explicar de que autoridade se trata. Mesmo no tempo em que ainda se aceitavam autoridades, Kant dizia que não há autoridades estéticas, porque não se pode provar o bom fundamento dos julgamentos de gosto. Entretanto, acrescentava ele, há pessoas capazes de fornecer argumentos e demonstrar, assim, certa autoridade. A autoridade do juiz estético não reside em sua capacidade de responder ao objeto, mas em sua capacidade de articular essa resposta. Isso é válido para qualquer crítico de arte. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 13-4)

A professora alude, dessa maneira, a uma concepção na qual não existe mais, ou diluiu-se a perder de vista, o conceito objetivo da verdade — sua concretude, o que existiria, pois, seria o melhor argumentador. Note-se que a autoridade da qual fala LPM nada tem a ver com a moral e com os valores da pessoa, aplicando-se estritamente à matéria artística. Percebe-se também, na citação acima, evidências da forte influência barthesiana que nunca deixou de acompanhar o pensamento de LPM. Ao abordar o problema de objetividade na crítica literária, Roland Barthes, na obra *Crítica e Verdade* (Perspectiva, 2007)²⁴, indagou o seguinte:

²⁴ Traduzida no Brasil por Leyla Perrone-Moisés.

Que é pois a objetividade em matéria de crítica literária? Qual é a qualidade da obra que “existe fora de nós”? Esse exterior, tão precioso já que deve limitar a extravagância do crítico e acerca do qual deveríamos poder entender-nos facilmente, já que ele está subtraído às variações de nosso pensamento, recebe entretanto constantemente diferentes definições; antigamente, era a razão, a natureza, o gosto etc.; ontem, era a vida do autor, as “leis do gênero”, a história. E eis que hoje não dão ainda uma definição diferente. Dizem-nos que a obra literária comporta “evidências”, que podemos distinguir com o apoio das certezas da linguagem, as implicações da coerência psicológica, os imperativos da estrutura do gênero. (BARTHES, 2007, p. 191)

Algumas linhas depois, Barthes concluiu que “Essas evidências não são, portanto, mais do que escolhas” (Ibidem, p. 193). Para o mentor de LPM, as evidências distinguíveis por meio da certeza da linguagem já seriam, elas próprias, interpretações, portanto, subjetivas. Tais conclusões não podem ser ignoradas pela autora que, notadamente, busca construir sua argumentação de modo a contornar ou ultrapassar esses problemas, uma vez que sua resolução definitiva mostra-se insustentável. Também é impossível negar que o resultado de tal empreitada irá, provavelmente, redundar na instância da subjetividade, o que não necessariamente anula a importância da construção argumentativa para o estabelecimento de uma reflexão crível e muito bem fundamentada sobre a literatura e a modernidade.

Poder-se-ia afirmar que as sementes da desconfiança que germinaram no pensamento da professora eram provenientes da própria modernidade, mais precisamente da era moderna na literatura, a partir do século XIX, até os imprevisíveis desdobramentos da contemporaneidade — termo genérico para situar uma era ainda sem nome. O motivo mais específico é a revisão pela qual passa a literatura e seu ensino, agora com uma tendência a uma abordagem compartimentada pelos Estudos Culturais, consequências diretas da pós-modernidade e da democratização do acesso à informação que levou a um aumento significativo no número de leitores, e estudantes de literatura, em todo o mundo. A nova massa de leitores/consumidores, aparentemente, não está conseguindo “chegar” às altas literaturas, seja por falta de interesse, por equívocos em sua trajetória educacional ou por conta de gostos pessoais moldados pelo mercado editorial, em outras palavras, pelas baixas literaturas.

Para iniciar o raciocínio, LPM apresenta considerações acerca da história da literatura e as mudanças de perspectiva pelas quais ela tem passado nas últimas décadas. Com o intuito de propor objeções a historiografia da Estética da Recepção, a professora retoma o depoimento de René Wellek no VI Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, em 1970, no qual, em tom apocalíptico típico dos críticos conservadores, assinaria o “atestado de óbito” da história literária — assim como todos os atestados de óbito do final do século XX relativos à literatura, nada realmente morreu, reciclaram-se, na verdade,

conceitos que ainda traziam o cheiro do manto mofado do século XIX. Dentre as circunstâncias elencadas por Wellek para este “fim”, destacam-se o factualismo atomístico resultando do antiquarismo nos Estudos Literários, um cientificismo supostamente a-crítico que buscava apenas as relações causais entre obras e autores, a “falta de foco” na escolha dos objetos e, finalmente, ele afirma que a escolha do material constituinte da história literária deve se basear em valores (do ponto de vista dos valores elitistas, as baixas literaturas seriam excluídas da história da Literatura, com “L maiúsculo”). Sobre o embate entre Wellek e Hans Robert Jauss:

O balanço de Wellek já inclui considerações sobre a então recente “estética da recepção” e sobre a proposta de Jauss relativa à história literária. Jauss fizeram também um balanço da questão em “A história da literatura: um desafio à teoria literária” [entre 1972 e 1975]. A avaliação de Jauss não é muito diferente da de Wellek, mas suas propostas são outras: fundar a história literária sobre uma estética do efeito produzido e da recepção; reconstituir o horizonte de expectativa do primeiro público; determinar a distância estética entre o horizonte de expectativa anterior e o posterior à obra; recolocar a obra em seu contexto e na série literária; combinar diacronia e sincronia.

As propostas de Jauss repousam sempre sobre a afirmação do papel fundamental do leitor. Mas ele não define suficientemente esse leitor, nem indica um modo seguro de recuperar sua ação na história. A reação de Wellek a essa proposta é prudente: “Devemos receber com apreço a ênfase dada a aspectos até agora inexplorados da história literária, mas, na prática, a ‘estética da recepção’ não pode ser outra coisa senão a história das interpretações críticas efetuadas por autores e leitores, uma história do gosto que sempre esteve incluída na história da crítica” [WELLEK, 1975, p. 35]. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 20)

Interessante, no mínimo, é a maneira como ambos se referem à Estética da Recepção: entre aspas, separando-a ironicamente, arrisco, do campo semântico do texto numa sutil tentativa de marginalização da proposta em relação ao pensamento “correto” sobre o tema, que seria justamente a manifestação das aflições apocalípticas diante dos novos fatos sociais e as consequentes diligências em busca do “resgate” dos valores de outrora. Certamente que a Estética da Recepção não “carrega a mesma culpa” que os Estudos Culturais, contudo sua influência enquanto elemento axiomático é, sim, passível de discussão.

LPM argumenta que a história literária é uma disciplina com problemas congênitos, tendo nascido no meio acadêmico e, por isso, tentando estabelecer-se sob os princípios da academia, encontraria rapidamente os problemas advindos das diferenças de seu objeto. A autora justifica esses problemas da seguinte maneira:

O princípio de causalidade, a busca da objetividade, a noção de progresso e outras tantas preocupações da historiografia positivista mostravam-se inadequados para os fatos estéticos. Por outro lado, as transformações da historiografia através de nosso

século suprimiram alguns daqueles problemas iniciais, mas criaram outros, no que tange à harmonização de princípios e métodos da história literária com relação aos da história geral. Hoje, os historiadores já abandonaram a pretensão à objetividade, a crença num progresso da história etc. Mas as novas tendências da historiografia — a história das mentalidades, o abandono dos “grandes fatos e grandes homens” em proveito dos atores anônimos da história — só podem redundar num uso dos fatos estéticos pela história geral e não numa história específica dos fatos estéticos como tais. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 21)

Segundo a professora, Wellek teria levantado a questão fundamental desse debate, e não Jauss, que seria a do julgamento de valor implícito em todo o discurso histórico, em especial tratando-se de história da arte. “Todos concordam em que a história deve ser crítica, mas a concordância seria bem menor se se discutissem os valores que devem presidir à crítica” (Ibidem, p. 21). Para tratar de julgamentos de valor é imprescindível o olhar histórico, valendo-se de considerações de Nietzsche sobre a história, LPM afirma que existem três tipos principais: a história monumental, a antiquária e a crítica. A primeira privilegia os grandes momentos, “(...) os ‘cumes da humanidade’ que ‘se unem nas alturas através de milhares de anos’” (Ibid, p. 22), a segunda “(...) corresponde a um amor do passado por ele próprio” (Ibid.), uma espécie de historicidade baseada na nostalgia museológica. Por sua vez, a terceira história, crítica, “(...) julga o passado e o condena, em nome do presente” (Ibid, p. 23), a autora considera esse julgamento injusto pois recalca praticamente tudo o que aconteceu antes, contudo, admite que a vantagem desse tipo de história provém justamente desse apagamento do passado, que criaria uma espécie de estimulante vital no sentido de favorecimento à “invenção” — as aspas que enquadram aqui a palavra invenção simbolizam a aparente contradição em tentar inventar algo sem conhecimento do que já foi feito anteriormente. Ironicamente, só seria possível considerar algo como invenção se, de fato, completo fosse o desconhecimento sobre o que já foi inventado em outras épocas e em outras partes do mundo.

Os problemas envolvendo sincronia e diacronia são imperiosos também para essa discussão. De antemão, é dedutível que LPM não aprove as histórias antiquárias e críticas em congruência com seu discurso desenvolvido até a publicação de *Altas literaturas*, a autora procura conceber a história literária como uma rede de relações, assemelhando-se ao postulado Philippe Sollers no grupo Tel Quel — a ruptura inaugural da era moderna aconteceria, como já foi citado, com Lautréamont e Mallarmé, o que ficou para trás, considerado como a “velha literatura”, estava definitivamente encerrado, mas jamais apagado ou recalado:

O primeiro efeito dessa nova leitura é o de contestar a "história literária cursiva, opondo-lhe uma história monumental". A referência a Nietzsche é aí evidente. A história linear, opressiva e tributária de uma filosofia caduca (idealista), seria substituída por uma "história real", refeita segundo a óptica da "escritura" ou "texto". Essa nova história opõe-se à "história antiquária": ela não busca a "individualidade do passado", mas a do presente. A "história monumental" de Sollers é uma *mise en espace*, um espaço onde se formam figuras de leitura, como na crítica ideogramática de Pound. Colocadas num mesmo espaço, as obras do passado coexistem com as do presente. Pode-se, pois, introduzir o "princípio da retroatividade"; não é mais texto "primeiro", "verdadeiro" ou "último". Dante pode ser lido à luz de Lautréamont. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 36-7)

Para ilustrar a concordância dessa proposta entre os escritores-críticos do século XX a professora traz citações de Pound, Butor, Calvino, Borges, Paz e Sollers, além dos brasileiros Haroldo de Campos e Oswald de Andrade, apresentando as convergências no pensamento de cada um:

A convergência dessas propostas indicia uma tendência forte da poética moderna. Por caminhos mais pessoais ou mais gregários, mais intuitivos ou mais conceituais, numa forma ora aforística, ora argumentativa, esses escritores críticos chegam todos à mesma fundamental afirmação: a história literária não é concebível em termos de uma linha traçada e conhecida uma vez por todas, porque a literatura (recepção e produção) é sempre função da leitura, isto é, presentificação valorativa do passado. (Ibidem, p. 38-9)

Outro ponto destacado pela professora é a questão do progresso na arte, postulado como inexistente na literatura e nas artes em geral. LPM traz à baila considerações de Ezra Pound a fim de desatar uma suposta contradição em textos do autor. Pound nega completamente a ideia de progresso linear na literatura, no entanto, em outros textos ele faz referência a uma ideia de melhoria na arte, sobre isso lê-se:

A aparente contradição entre uma proposta de aperfeiçoamento e a afirmação de que "a poesia é sempre a mesma" pode ser desfeita. Quando Pound fala em melhorar a arte ou em produzir uma literatura melhor, não se trata de fazer algo superior ao que foi feito no passado, mas de recuperar, numa literatura que ele considera decadente, um padrão de qualidade que foi o das grandes obras do passado, que é e deve ser o da grande literatura de todos os tempos e todos os lugares. Nesse sentido, seu ensino é mais reparador do que aperfeiçoador. Ele vê em sua prática uma obstrução daquele "fluido eterno" da poesia, obstrução devida a erros de avaliação. A desobstrução para a qual ele quer contribuir não é um progresso, mas uma retomada da linha de valores perenes. (Ibid, p. 41)

O anseio dos citados, e da própria professora, recai sobre o (bom e mal) uso das técnicas de composição poéticas e/ou prosaicas e, quando abordado por Octavio Paz em *El Arco y la Lira* (1956), molda-se numa imagem lapidada e floreada com os costumeiros ornamentos poético-discursivos do consagrado artista mexicano, laureado Nobel de Literatura

em 1990: “A técnica é repetição que se aperfeiçoa ou se degrada: o fuzil substitui o arco. A *Eneida* não substitui a *Odisséia*. Cada poema é um objeto único, criado por uma ‘técnica’ que morre no exato momento de sua criação²⁵” (PAZ, 1956 apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 42-3). Na conclusão da professora: “O que evolui, sem no entanto progredir, é apenas essa técnica, meio histórico de captar a intemporal poesia” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 43).

A autora passa, então, a analisar os critérios dos escritores-críticos para a escolha de seus cânones particulares. Após uma breve exposição etimológica sobre o cânone, a professora passa a analisar mais especificamente as argumentações de Ezra Pound sobre sua proposta de *paideuma*:

Pound começou por fazer listas, em função de seu gosto e de sua experiência individual como poeta; por influência de Fenollosa passou a considerar essas listas como ideogramas críticos; finalmente, inspirado em Frobenius, deu-lhes a função pedagógica de *paideuma* (do grego *paidos* = criança). A obra crítica de Pound contém uma parte conceitual e uma parte demonstrativa, uma combinação de princípios e referências. O conjunto forma, em suas próprias palavras, “uma estética mais ou menos sistemática”. A conceituação poundiana é menos desenvolvida do que sua exemplificação. (...) Os critérios, segundo ele, deveriam emergir das listas, como sua justificação (por parte dele mesmo) e como aprendizagem imediata (por parte dos leitores, que deveriam ir diretamente aos textos indicados para ver, ouvir, comparar e assim compreender os critérios que determinaram suas escolhas). É o que ele chama “crítica por demonstração”. (Ibidem, 1998 p. 63)

Há, também, uma influência poundiana na já comentada opinião de LPM sobre o ensino de literatura. Segundo ela, as primeiras listas de Pound surgiram da inconformação do autor com o ensino da literatura em seu país, chegando a alcinhar as instituições de ensino como obstrutoras da aprendizagem. Por se basear na comparação de obras, a proposta de Pound é, primariamente, a de uma literatura comparada, “(...) mas não aquela que já então figurava em alguns currículos universitários, pois a comparação poundiana deveria exercer-se privilegiando a qualidade e não a quantidade, num comparatismo seletivo e não obediente aos cânones institucionais” (Ibid, p. 64). Pound não pretendia fazer as pessoas lerem mais, mas sim lerem menos com resultados mais eficientes — novamente aqui a ideia de exclusão das baixas literaturas, para o autor, dispensáveis, desnecessárias, supérfluas.

Perrone-Moisés apresenta, a seguir, uma variação expandida do *paideuma* de Ezra Pound, aplicando-o a escolhas feitas pelos escritores-críticos selecionados por ela. Por incompatibilidades de formatação e tipografia, reproduzirei aqui por extenso, divididos em tópicos e na ordem apresentada em *Altas literaturas*, os escritores-críticos e suas escolhas:

²⁵ Tradução da autora Leyla Perrone-Moisés.

- POUND: Homero, Safo, Sófocles, Ovídio, Catulo, Propércio, Épic. Angl. Sax. (sic), El Cid, Arn. Daniel, Cavalcanti, Dante, Chaucer, Villon, Shakespeare, Donne, Voltaire, Stendhal, Gautier, Whitman, Flaubert, Swinburne, H. James, Corbière, Rimbaud, Laforgue, Joyce, Eliot.
- ELIOT: Eurípedes, Virgílio, Sêneca, Dante, Shakespeare, Donne, Marlowe, Milton, Swift, Goethe, Blake, Byron, Dickens, Yeats, Poe, Baudelaire, Swinburne, Corbière, Laforgue, Kipling, Valéry, Joyce, Pound.
- BORGES: Homero, Heródoto, Virgílio, Sagas nórd., Dante, Ariosto, Shakespeare, Cervantes, Gôngora, Swift, Defoe, Voltaire, De Quincey, Blake, Coleridge, Keats, Poe, Whitman, Flaubert, Dostoiévski, Villiers, Mallarmé, H. James, Conrad, Kipling, Valéry, Chesterton, H. G. Wells, Joyce, Kafka, Michaux.
- PAZ: Homero, Safo, Virgílio, Dante, San Juan, Donne, Cervantes, Gôngora, Quevedo, Sor Juana, Blake, Coleridge, Hölderlin, Novalis, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Lautréamont, Rimbaud, Pound, Eliot, Pessoa, A. Breton, Cummings, Michaux.
- CALVINO: Homero, Xenofonte, Heródoto, Tucídides, Luciano, Lucrécio, Ovídio, Sagas nórd., Cavalcanti, Dante, Ariosto, Montaigne, Marlowe, Quevedo, Card. Retz, Saint Simon, Defoe, Voltaire, Diderot, Goethe, Coleridge, Balzac, Leopardi, Stendhal, Dickens, Flaubert, Dostoiévski, Mallarmé, H. James, Conrad, Valéry, Proust, Kafka, Ponge, Borges.
- BUTOR: Homero, Hesíodo, Virgílio, Donne, Rabelais, Montaigne, Cervantes, Quevedo, Racine, Voltaire, Goethe, Balzac, V. Hugo, Baudelaire, Flaubert, Dostoiévski, Lautréamont, Zola, R. Roussel, Proust, Joyce, Apollinaire, Pound, A. Breton, Faulkner.
- CAMPOS: Homero, Píndaro, Licofron, Ovídio, Arn. Daniel, Cavalcanti, Dante, Donne, Greg. Matos, Goethe, Hölderlin, Poe, Sousândrade, Mallarmé, Joyce, Kafka, Pound, Maiakóvski, Oswald de A., Mário de A., Cummings, Ponge, Guim. Rosa, João Cabral.
- SOLLERS: Homero, Píndaro, Licofron, Virgílio, Lucrécio, Ovídio, Sêneca, Arn. Daniel, Cavalcanti, Dante, San Juan, Shakespeare, Donne, Montaigne, Cervantes, Gôngora, Card. Retz, Greg. Matos, Saint Simon, Voltaire, Sade, De Quincey, Balzac, Stendhal, Flaubert, Dostoiévski, Mallarmé, H. James,

Lautréamont, Rimbaud, R. Roussel, Proust, Joyce, Kafka, Pound, Céline, Artaud, Bataille, Ponge, Faulkner, Borges. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 66-69)

Segundo LPM, cada um dos autores cujas listas foram discriminadas demandaram critérios diferentes de avaliação e elaboração. Sobre as escolhas de Pound, a professora destaca que ele produziu várias listas durante sua vida, tendo a mais conhecida sido publicada em *ABC of Reading* (1934), e mesmo essa lista também seria reduzida e alterada em publicações posteriores. Para contornar esse problema e chegar a uma seleção “definitiva”, LPM afirma que: “O critério que eu mesma adotei, para a elaboração da lista de Pound, foi o de manter aqueles aos quais dedicou ensaios monográficos ou que traduziu, e aqueles em cujos nomes ele insiste sempre, em todas as suas obras” (Ibidem, p. 72).

Sobre as escolhas de Borges a autora afirma que:

As listas de Borges não têm função de *paideuma*. Ao efetuar essas escolhas, o escritor não pretendia ensinar ou orientar outros escritores; a coleção destinava-se a leitores em geral. Borges considera a leitura um prazer, uma felicidade, mais do que uma aprendizagem ou um aperfeiçoamento cultural. (Ibid)

No caso de Philippe Sollers, o problema encontrado foi justamente a abundância de nomes por ele comentados em suas publicações. A professora demonstra, contudo, profunda admiração pelo francês:

Sollers pode ser admirável de inteligência, de cultura, de brilho na formulação, como pode julgar com base na posição social ou política semelhante à sua própria (sendo a primeira a alta burguesia francesa, e a segunda, variável) ou até mesmo no tipo de vinho que bebe tal escritor. (Ibid, p. 73)

Para elaborar a lista de Ítalo Calvino a professora valeu-se de sua obra *Por que ler os clássicos* (1991). Já para selecionar os preferidos de Octavio Paz, LPM relata que o feito não se deu sem grandes dificuldades, fosse pela abundância de material produzido ou pela extensa abrangência de seu campo analítico, converter em nomes as preferências do escritor mexicano foi, para LPM, um desafio. A autora afirma que “(...) para não ficar dependente apenas da quantidade [agrupada no índice onomástico da edição de 1990 de *El Arco y la Lira*], foi necessário verificar, em cada caso, o que é dito a respeito desses autores, e cotejar com o que é dito em outros livros” (Ibidem, p. 74). A seleção de Michel Butor, no entanto, deu-se com facilidade pois suas preferências, assim como as de Calvino em *Por que ler os clássicos*, estão reunidas na série *Répertoire*.

Ao tratar das escolhas de Haroldo de Campos, a professora pontua que o brasileiro sempre seguiu os preceitos do *paideuma* de Pound, sendo, portanto, extremamente seletivo, recusando quaisquer motivações ou circunstâncias ocasionais na produção de sua escrita. Nas palavras de LPM:

A dificuldade, no seu caso, consiste na grande abrangência do campo em que ele efetua sua colheita poliglota. E o interesse, para nós brasileiros, no modo como ele vem incluindo no *paideuma* nomes esquecidos ou negligenciados de nossa literatura, avaliando-os segundo padrões internacionais e não apenas locais. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 75)

Curiosamente, não consta nenhum comentário sobre o estabelecimento da lista de T. S. Eliot. Outro ponto que não pode passar despercebido diz respeito ao modo como LPM emprega o uso dos tempos verbais para falar desses escritores — dos oito nomes componentes da tabela de preferências suprarreferida, o único autor ainda vivo hoje é Philippe Sollers (1936-), também Michel Butor (1926-2016) e Haroldo de Campos (1929-2003) estavam vivos na época da publicação de *Altas literaturas*, em 1998, mas ao falar das preferências tanto dos autores vivos quanto dos mortos a professora emprega os verbos sempre no tempo presente para tratar dos processos realizados no estabelecimento de cada uma das listas, numa tentativa, creio eu, de afirmação da validade do pensamento dos referidos modernos numa época pós-moderna cujas novas teorias ameaçam a memória intelectual dos mesmos. Ao falar de T. S. Eliot, por exemplo, ela constrói uma sentença, já citada, que aponta para a continuidade da realização de um fato: “(...) aqueles em cujos nomes *ele insiste sempre*, em todas as suas obras” (Ibidem, p. 72, grifo meu), como se o escritor ainda estivesse, até hoje, produzindo sua crítica.

Passa-se, então, a uma comparação das listas dos escritores-críticos com as listas de leitura veiculadas pela mídia, especializada ou não, mas que, na virada deste século, já figurava como poderosa formadora de opinião, conforme afirma LPM de maneira eufêmica (Ibid, p. 81). Dessa comparação extrai-se uma concordância: nomes como Shakespeare, Dante, Kafka, Proust, Joyce, Dickens e Zola, apenas para citar alguns, figuram como unanimidade tanto em listas “particulares” quanto nas de acesso público conhecidas como “recomendações de leitura”, “100 livros para ler antes de morrer”, “livros indispensáveis e/ou imperdíveis”), etc. Note-se que o adjetivo “imperdíveis” também é largamente utilizado para se referir aos famigerados best-sellers, às baixas literaturas.

Seria imprudente, acredito, deixar passar um pequeno comentário que a professora faz sobre Philippe Sollers, a saber:

Nas duas últimas décadas, suas intervenções críticas no jornalismo cultural têm frequentemente razões imediatistas e intuítos provocadores, que o levam a elogios aparentemente gratuitos (por exemplo, os concedidos a um autor fútil e mundano como Paul Morand). (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 73)

Impossível ignorar os adjetivos “fútil e mundano”, pois eles indicam, para além do gosto particular, cuja própria autora reconhece como fundamentalmente subjetivo, que o prumo da régua da professora perpassa também um princípio de validade intelectual através do qual ela tece julgamentos não somente acerca de sua própria preferência, mas também sobre a validade das preferências alheias. Resta a este pesquisador imaginar, com um rastilho de humor, qual seria a reação da professora ao tomar conhecimento desta tese, que pretende usar seu percurso profissional para ilustrar o desvendamento de possibilidades analíticas antes terminantemente (e institucionalmente) negligenciadas (em alguns casos, até proibidas, sob o risco de rotulação como “menor”, “dispensável” e/ou “amador”), nesse caso, o olhar teórico/crítico lançado a obras da cultura de massas.

Prosseguindo, LPM elenca os valores modernos segundo cada um dos oito escritores que escolheu. Começando por Pound, inegável é a “troca” que aconteceu em *Altas literaturas* — Pound no lugar de Barthes como norteador do raciocínio, o romantismo exacerbado do francês, cujo fim foi solitário, silencioso e frustrante, cedeu lugar ao rigor técnico do estadunidense. Seria até mesmo possível arriscar que essa (re)volta de 180 graus seria fruto, justamente, da frustração da autora com as decisões finais, e também com a morte “rendida”, de seu mentor de outrora; prefiro, contudo, não me arriscar nesse ponto.

Segundo a autora, Pound prezava, primariamente, a técnica poética, a invenção e a novidade (Ibidem, p. 145), desde que lastreadas pelos medalhões do passado expostos em seu paideuma. Eliot, por sua vez, seria, como crítico, mais ponderado e, portanto, menos vigoroso que seu compatriota (Ibid, p. 147), ainda com alguns resquícios de romantismo ao abordar certas questões em sua juventude. Conforme maturou-se seu pensamento ao ponto do lançamento de sua publicação mais importante, *Tradition and the individual Talent* (1920), também as leituras críticas de suas obras passaram a apontar para uma forte carga ideológica, cristã e eurocêntrica, sendo inclusive, e também, acusado de antissemitismo. LPM afirma, rebatendo as acusações contra Eliot, que:

Esse tipo de crítica ideológica parte do pressuposto de que o autor é suspeito, e o exame de seus textos se torna um trabalho detetivesco em busca das provas de sua culpabilidade. Tudo pode ser usado contra ele, mesmo aquelas de suas afirmações que contrariam a hipótese do investigador, pois estas podem ser espertezas, estratégias. Mas a principal objeção que se poderia fazer a esse tipo de investigação é sua fundamentação positivista, a busca de “causas” na vida e na carreira do escritor, evitando uma discussão mais ampla de suas ideias. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 148)

Ora, se existem afirmações que contrariam a hipótese do investigador e mesmo assim a investigação prossegue, é dedutível que existam também afirmações que corroboram com a hipótese, não se realiza uma investigação sem indícios. Parafraseando Wolfgang Iser, entre os indícios e os álibis existe o hiato da fenda, e é a partir desta (perigosa) fenda que LPM produz seus julgamentos e argumentações, todavia essa é uma discussão que muito divaga da temática desta tese.

Ao analisar os critérios e valores do argentino Jorge Luis Borges, a professora destaca sua sucinta definição de clássico:

Clássico é aquele livro que uma nação ou um grupo de nações, ou o longo tempo, decidiram ler como se em suas próprias páginas tudo fosse deliberado, fatal, profundo como o cosmo e capaz de interpretações sem término. Previsivelmente, essas decisões variam. Para os alemães e austríacos, o *Fausto* é uma obra genial; para outros, uma das mais famosas formas do tédio, como o segundo *Paraíso* de Milton ou a obra de Rabelais. Livros como o de Jó, a *Divina Comédia*, *Macbeth* (e, para mim, algumas sagas do Norte) prometem uma longa imortalidade, mas nada sabemos do porvir, salvo que diferirá do presente. Uma preferência pode bem ser uma superstição²⁶. (BORGES, 1974 apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 149)

LPM expõe os julgamentos de Borges que, apesar de universais, estão recheados de encantamentos pessoais. Seriam eles o estilo límpido e simples, a exatidão das palavras, concisão, paixão, renovação, atemporalidade e também o “charme”, aplicado a autores menores (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 150), importante aqui salientar que o adjetivo “menores” é contribuição da opinião da professora.

Sobre Octavio Paz LPM destaca a concepção histórica sobre o conceito de verdade segundo o autor. Enquanto na antiguidade o objetivo era chegar à verdade “verdadeira”, na era moderna a verdade é crítica, e a única verdade aceita como (vagamente ou temporariamente) verdadeira era, então, a verdade da mudança (Ibidem, p. 151). Morto no mesmo ano do lançamento de *Altas literaturas*, Paz não chegou a conhecer a atual nova

²⁶ Tradução da autora Leyla Perrone-Moisés.

configuração da verdade que é, de fato, sua anulação (superação?), a pós-verdade do século XXI.

Ítalo Calvino já é conhecido por suas máximas românticas como, por exemplo: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 2009, p. 11). Além disso, LPM elenca alguns de seus critérios como a resistência a comentários, no sentido de que um clássico acolhe toda sua fortuna crítica para depois a repelir, o efeito-surpresa proporcionado por novas leituras da mesma obra mas que nunca cessam em extrair novas informações e significações, completude no sentido homérico de que a obra abarca o mundo e, no que poderia configurar o cômputo geral de todas essas características: a atemporalidade (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 151).

“As leituras críticas de Butor pretendem sempre ‘decapar’ certas obras do passado, removendo camadas de discurso velho que, segundo ele, impedem sua legibilidade atual” (Ibidem, p. 152). O caráter pedagógico na fala de Michel Butor reflete sua experiência como professor universitário em Nice e em Genebra, os valores críticos são os mesmos que norteiam sua própria escrita, sempre com o objetivo de renovar ou atualizar as possibilidades de leitura. Para ele, a poesia é “(...) substituta da religião, anunciadora da ciência e crítica da economia capitalista” (Ibidem, p. 153). O autor de *Histoire extraordinaire* (1961) e *Mobile* (1962) exerceu influência definitiva em LPM especialmente no desenvolvimento de sua teoria da crítica-escritura na década de 1970.

Haroldo de Campos e Philippe Sollers compartilham de projetos provocadores e vanguardistas, privilegiando valores como a ruptura com a normalidade, forte componente ideológico, impessoalidade, multiplicidades de vozes e o conhecimento e a revelação do subconsciente, por exemplo. Campos, por sua vez, defendia explicitamente os valores de Pound ao ponto de propor a elaboração de um paideuma brasileiro que, segundo a autora, estaria hoje “(...) esquecido ou pouco frequentado pela crítica institucional” (Ibid, p. 153).

Finalmente, LPM elenca de forma geral os principais valores compartilhados pelos oito escritores-críticos de sua seleção, são eles a maestria técnica: “Os maiores elogios dos escritores-críticos modernos vão para aqueles que foram ou são mestres, não apenas por terem sido reverenciados pela tradição, mas por terem sido exímios em sua arte, e por suas lições permitirem aplicações e desenvolvimentos atuais” (Ibid, p. 154-5); a concisão: “Na modernidade, esse valor está ligado à rapidez, à objetividade e à eficácia requeridas pela vida em nosso século; mas é também uma resistência oposta à tagarelice generalizada dos discursos sociais” (Ibid, p. 156); a exatidão: “Quando os escritores-críticos modernos louvam

a exatidão, não estão, certamente, louvando uma adequação da palavra à Ideia, mas uma adequação da palavra à experiência que temos ou podemos ter das coisas, que é revelada e ampliada pela obra” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 157); a visibilidade: “A capacidade de evocar visões nítidas e surpreendentes é frequentemente louvada pelo escritores-críticos (...) as imagens evocadas ou tipograficamente trabalhadas dos escritores são imagens que ensinam a ver melhor, de modo mais seletivo e eventualmente crítico” (Ibidem, p. 158); a sonoridade: “(...) qualidade da poesia em todos os tempos, adquire, na modernidade, um valor musical oposto ao ruído generalizado” (Ibid, p. 158); a intensidade: “(...) pertence ao âmbito dos efeitos psicológicos produzidos, no leitor, pelo texto. O papel das emoções na produção e na recepção das obras literárias sempre foi ressaltado pelos teóricos” (Ibid, p. 159); a completude: “A completude da modernidade é coerência interna, não depende de uma lógica referencial, é uma relação entre as partes que se mostra, no conjunto, como necessária ao todo. Em suma, não é uma completude referida a algo exterior, sistema teológico ou realidade mimetizada” (Ibid, p. 160); a fragmentação:

O conceito de ‘obra total’ é compatível, para os modernos, com o conceito de ‘obra aberta’ (...) enquanto os românticos buscavam, na própria prática do fragmento, uma totalidade ideal a ser progressivamente alcançada, os modernos buscam a ficção formal da totalidade e a abertura infinita do sentido. (Ibid, p. 163)

A intransitividade: “Para os modernos, a obra de arte é, ao mesmo tempo, autônoma e ligada ao contexto em que ela se produz. A arte moderna vive dessa ambiguidade. Qualquer desequilíbrio, no sentido da autonomia total, ou no sentido da dependência direta, a destrói” (Ibid, p. 164); a utilidade: polêmica desde Platão e Aristóteles, quando era por eles abordada em termos éticos ou políticos, a discussão varou a história do romantismo à modernidade e seu após:

Os escritores-críticos modernos separam, nitidamente, finalidade estética de finalidade moral. Nenhum deles afirma uma utilidade direta e imediata da literatura. Mas todos sentem a necessidade de ampliar sua ação para além da função estética, o que implica uma ética. A literatura tem, para eles, um valor de conhecimento do mundo e de autoconhecimento, e um valor de crítica, com implicações e efeitos no contexto social. Essa relação é vista como indireta e mediatizada, tanto na produção como no efeito das obras literárias. (Ibid, p. 165)

A impessoalidade: o sentimentalismo romântico do eu é totalmente reprovado pelos escritores-críticos, a professora expõe as motivações dessa reprova:

A crise da noção de sujeito, nos anos 60 e 70 (...) em todas as ciências humanas, trouxe uma base teórica para o elogio da impessoalidade. Na literatura, a despersonalização já era um preceito poético desde meados do século XIX, com Poe, Baudelaire e, sobretudo, Mallarmé. A frase de Rimbaud — “Eu é um outro” — tornou-se a palavra de ordem do poeta moderno. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 167)

A universalidade: “Para os modernos, a obra deve ter uma função de conhecimento e de autoconhecimento, que só pode ser exercida se ela disser respeito a todos os homens. A reinterpretção de Dante e a recepção imediata de Joyce vão nesse sentido” (Ibidem, p. 170), e a novidade, valor especificamente moderno, “(...) é principalmente uma novidade de expressão, que rompe com os velhos hábitos e surpreende o leitor. Novidade é surpresa andam juntas” (Ibid, p. 171). Antes de enveredar pelas ruínas da (pós)modernidade, LPM arremata sua argumentação sobre seu constructo de valores modernos da seguinte maneira:

O levantamento dos valores dos escritores-críticos e o exame sintético de cada um deles demonstram como esses valores estão interligados, compondo uma poética forte e coerente. É praticamente impossível tratar de um desses valores, sem evocar outro ou outros igualmente defendidos pelos modernos. Verificamos que a maior parte desses valores deriva do romantismo alemão e que (...) os modernos apenas desenvolveram a lógica das propostas românticas, e os modernistas levaram-nas à exacerbação. Por isso, a poética da modernidade tem um lastro idealista. A coerência desses valores tópicos se deve à crença, nuançada mas mantida, de uma unidade e um valor essencial à poesia, assim como a de uma continuidade da tradição ocidental. Sem essa convicção idealista, a afirmação de qualquer valor se torna difícil, ou indemonstrável. E sem um conjunto de valores, qualquer cânone (prescrito por autoridades, como no classicismo, ou eleito pelos interessados, como no romantismo e na modernidade) é contestável. É essa poética, e consequentemente o cânone que ela corresponde, que se encontram hoje em via de dissolução. (Ibid, p. 173)

O último capítulo de *Altas literaturas*, intitulado *A Modernidade em Ruínas*, é o mais conhecido, sendo frequentemente fotocopiado para discentes em cursos de Letras quando o assunto é o atual e o porvir na literatura, as projeções sobre o conteúdo do capítulo já começam a aparecer na leitura do próprio título. LPM afirma que o cânone dos modernos foi consensual ao longo do século XX entre críticos e leitores “bem informados”, na virada do século, contudo, o consenso já mostrava claros sinais de enfraquecimento. A professora afunila sua crítica ao destacar que: “A ‘pós-modernidade’ e a ‘revisão do cânone’, diferentemente da ‘modernidade’ e do *paideuma*, são assuntos que mobilizam teóricos universitários muito mais do que escritores” (Ibid, p. 176).

A sensação de que tudo já havia sido feito causou efeitos adversos na arte contemporânea, “(...) alguns se sentiram tentados a voltar a formas pré-modernas, e outros se contentaram em citar, pastichar ou reciclar, com uma vaga ironia desprovida de qualquer

projeto, as conquistas dos modernos” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 177). A professora comenta que a utopia de Marx e dos artistas revolucionários das décadas de 1920 até 1960 teria chegado à realidade de uma maneira imprevista e perversa — a arte integrou-se à vida de tal modo que, de fato, hoje, beira à desnecessidade, contudo, a perversidade estaria no fato de que a arte moderna teria sido apropriada pelo mercado para, ao invés de tornar o “real” visível, permeá-lo e tornar-se, com isso, ela própria invisível (Ibidem).

A relevante importância de outrora atribuída à literatura hoje está em livre declínio. Os variados e numerosos fatores componentes dessa nova realidade já foram (exaustivamente) apontados pelos apocalípticos desde a primeira metade do século passado, sem que isso surtisse, no entanto, nenhum efeito de resgate ou (re)valorização dos critérios modernos de forma contundente tampouco relevante ou significativa. O adjetivo “apocalípticos”, emprestado de Umberto Eco, representa os profetas das “mortes” da literatura, do autor, do romance, da beleza, da estética e da arte como um todo, entretanto, se de fato houve algum apocalipse, este instalou-se em instâncias evidentemente particulares, no sentido de que valores antes prezados hoje são desprezados, objetos e perspectivas que antes não eram considerados dignos de estudo hoje o são.

Todavia afirmo, em tom advocatório, que a desilusão de alguns críticos e teóricos contemporâneos é compreensível do ponto de vista da historicidade da literatura. Não concordar com atitudes ou pensamentos da pessoa não deveria configurar-se como critério definitivo de seleção ou apagamento do artista, visto que os méritos artísticos muito raramente convergem com ou refletem os posicionamentos políticos do sujeito criador; e nos casos esporádicos onde ocorre tal associação, ainda sim o apagamento não se mostra como alternativa viável do ponto de vista consensual sobre a necessidade de se conhecer a história para não repetir seus erros. A professora tenta sintetizar o novo normal da literatura afirmando, em tom acusatório, que:

Os novos escritores, afinados com os hábitos alimentícios desde fim de século, publicam livros light, para serem consumidos rapidamente. Na falta de ideias novas, muitos deles voltam a um classicismo acadêmico; glosam, citam, pasticham textos de escritores do passado; outros imitam as formas da mídia, adotam temas de impacto e um estilo rápido e seco, concorrendo com as páginas policiais dos jornais ou, melhor, com os noticiários “aqui e agora”; outros, ainda, se comprazem na contemplação narcísica do “pequeno eu”, sem pretender ou conseguir dar o salto proustiano para o universal. De modo geral, os livros de ficção se tornaram mais curtos e leves; nenhum pretende ser mais o Livro, e os próprios fragmentos se contentam com ser meros pedaços soltos. Grande parte dos poetas repete receitas das vanguardas históricas ou se contentam com registrar limitadas experiências existenciais, produzindo uma poesia “poeticamente correta”, sem mais. (Ibid, p. 178)

Há também, é claro, algumas afirmações de críticos e teóricos consagrados que beiram o inaceitável, a exemplo do próprio Roland Barthes quando afirmou que “O contrário de ‘escrever bem’ não é forçosamente ‘escrever mal’; talvez, hoje, seja simplesmente *escrever*” (BARTHES, 1957, apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 179). Pessoalmente, e sem citar nomes, já ouvi de professores de universidades brasileiras respeitadas dentro e fora do país queixas como “hoje todos querem escrever, mas talvez deversem escrever menos, e melhor”, o tom dessas queixas supera o elitismo e costeiam o separatismo ou discriminação, como se uma “pessoa comum” estivesse cometendo um disparate ao aventurar-se em águas cujos navegantes são imortais. Esse problema eleva-se exponencialmente quando a sociedade em questão é a brasileira, cuja deficiência das habilidades de leitura e escrita são desesperadoras, desestimular uma pessoa a escrever porque ela não possui as capacidades de abstração/representação ou não é capaz de saltar, na página, do particular para o universal como Proust ou Guimarães Rosa é que é o verdadeiro disparate.

Conforme aproxima-se o final da obra *Altas literaturas*, os ataques de LPM a praticamente tudo o que ela considera como pós-moderno passam a ficar mais fervorosos e direcionados. A professora traz à discussão nomes de teóricos contemporâneos para apontar-lhes suas falhas, incoerências e redundâncias. Em suma, a autora recusa toda forma de sincronismo teórico-crítico, rebaixando ponderações que não se posicionem de modo diacrônico à história da alta literatura, que não prestem reverência ou não demonstrem respeito pelos altos.

Para fundamentar suas acusações LPM dedica algumas páginas a um dos maiores problemas da era (passada?) pós-moderna: a terminologia. O conceito de pós-modernidade é “(...) frágil, impreciso, paradoxal — o que é reconhecido por todos os teóricos do pós-modernismo, sejam eles a favor ou contra” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 179). Nascido em confusão dentro da sociologia estadunidense, o conceito ganhou rápida e larga adesão nos terrenos da arquitetura e das artes plásticas, e suas manifestações não demoraram a aparecer também na teoria e crítica literárias das últimas décadas. A fim de se evitar enganos, a autora esclarece que:

Empregamos *modernismo* para designar as vanguardas do início do século XX (as chamadas “vanguardas históricas”), e *modernidade* para designar o grande movimento que começou na segunda metade do século XIX e vem, talvez, até os dias de hoje. Nesse sentido, os escritores-críticos aqui tratados foram considerados modernos, sem serem todos modernistas. (Ibidem, p. 180)

Os autores que LPM selecionou para discorrer sobre o pós-modernismo são Gianni Vattimo, Jean-François Lyotard, Linda Hutcheon, David Harvey, Terry Eagleton, Fredric Jameson e Jürgen Habermas. A primeira observação feita pela professora diz respeito justamente à confusão/profusão de concepções acerca da contemporaneidade:

Considerada como um “movimento” estético e filosófico, a pós-modernidade começou no fim do século XIX (com Nietzsche, para Vattimo), no fim dos anos 50 (para Lyotard, Foster e outros), nos anos 60 (para Jameson), e em algum ponto entre 1968 e 1972 (para Harvey) etc. Há, entretanto, um certo consenso: começou depois da Segunda Guerra Mundial, manifestou-se mais claramente na arquitetura, generalizou-se no discurso teórico a partir do “pós-estruturalismo” francês e tornou-se discurso dominante nos meios acadêmicos norte-americanos. (...)
A definição do pós-moderno oscila conforme a atitude do teórico diante do fenômeno, que pode ser a de um elogio-adesão (Vattimo), de simpatia moderada (Hutcheon), de constatação mais ou menos crítica (Lyotard, Harvey), de crítica negativa mesclada ao fascínio (Jameson), de rejeição (Habermas, Eagleton). (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 181)

LPM partilha da rejeição de Habermas às ideias pós-modernas, considera o projeto da modernidade como incompleto e carente de resgate e continuação. A quebra dos vínculos entre ética e estética, causada pelos ideais pós-modernos, é uma tragédia a ser revertida visando a autocritica acerca daquilo que “não funcionou” nos projetos modernos, e a partir desta, flanqueados pelos elementos (valores) já citados tidos como basilares da modernidade, continuar o desenvolvimento de um projeto cujos valores já datam de quase dois séculos.

A rivalidade da professora contra a usurpadora pós-modernidade inflama-se a tal ponto que a reprova passa a atingir proporções generalizantes e, portanto, reducionistas como transparece nessa crítica aos “integrados”:

Outros teóricos constataam a existência de uma “nova sensibilidade” e de novos estilos de arte e de vida, considerando que é inútil fechar os olhos para eles; procuram explicar essa *mutação* e ver seus aspectos positivos. São simpatizantes prudentes (*ou oportunistas*) do pós-moderno. (Ibidem, p. 182, grifos meus)

Mas a verdadeira face do sentimento da professora com relação à pós-modernidade aparece de forma sutil, escondida em construções discretas que proporcionam o disfarce por detrás de um simples advérbio como neste trecho: “Chamar a arte pós-moderna de esquizofrênica tem, *infelizmente*, um precedente *incômodo*: foi assim que os dirigentes dos regimes totalitários de nosso século qualificaram as obras das vanguardas modernas” (Ibid, p. 183, grifos meus). Quão infeliz é o mero incômodo de não poder usar o mesmo adjetivo (e

perigosamente refletir o mesmo julgamento?) de ditadores do passado! Prosseguindo, a autora afirma que “A leitura das obras teóricas mais importantes escritas sobre o pós-moderno deixa mais dúvidas do que esclarecimentos; elas são elas mesmas pós-modernas, indeterminadas” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 185), e após a raiva e a reprova vem a zombaria: ao comentar sobre a obra de Linda Hutcheon, LPM afirma que a pensadora canadense, ao abordar o pós-moderno:

(...) nunca diz o que ele pretende ou consegue (...) porque, justamente, o pós-moderno recusa projetos, objetivos, metanarrativas, afirmações. É a negação sem dialética. Por isso mesmo, o projeto de traçar uma poética da pós-modernidade revela-se, no decorrer do livro, impossível. A autora vai deixando mais baratas suas pretensões e conclui por um capítulo intitulado: “Uma poética ou uma problemática?” (recorrendo à velha piada, diríamos que é um caso de problemática sem solucionática). (Ibidem)

Ciente do rumo que poderia tomar o teor de suas considerações, LPM refreia-se diante do caso exemplar de Harold Bloom em sua obra *The Western Canon* (1994). Ao analisar os posicionamentos do professor estadunidense, ela pontua que seus excessos configuram-se, da mesma forma que os do pós-modernismo, como empresas fúteis e arriscadas. Num tom mais moderado e conciliador, a professora afirma o seguinte:

Valorizar o cânone ocidental não é fechá-lo; é apenas não o esquecer nem censurar, sob o pretexto de que não gostamos de nossa história passada, logocêntrica, machista, colonialista, etc. Por outro lado, defender o cânone ocidental com unhas e dentes, barricadas e fossos, como fazem os conservadores, é uma empresa vã e perigosa. Querer dirigir ou orientar a cultura de modo autoritário é sempre nocivo para a mesma. O cânone, como a cultura, segue seu caminho. O que podemos fazer é contribuir para que esse caminho não seja desprovido de memória e de projeto. (Ibid, p. 202)

Altas literaturas encerra-se com uma retomada dos elementos que, para a autora, justificam sua desesperançosa preocupação, a atitude de LPM frente à democratização do acesso à informação não é outra senão a de lamentação, a verdadeira definição do pensamento apocalíptico. O questionamento que fica suspenso, servido ao pensamento do leitor como degustação da imprevisibilidade do porvir e do surgimento de novas questões é o seguinte, já largamente conhecido e citado: “Será que, ao efetuarmos a liquidação sumária da estética, do cânone e da crítica literária, não jogamos fora, com a água do banho, uma criança que se chamava literatura?” (Ibid, p. 214).

1.5 – *Inútil poesia e outros ensaios breves* (Companhia das Letras, 2000)

O que caracteriza a coisa é sua impossibilidade de dizer outra coisa senão ela mesma. O que caracteriza o homem é sua capacidade de inventar, de variar, de dizer outra coisa.
LPM

Coletânea com quarenta e três ensaios breves, escolhidos dentre um repertório de mais de duzentos escritos pela autora ao longo de sua carreira até o final do século passado, *Inútil poesia* (2000) configura-se, juntamente com outras duas coletâneas intituladas *Vira e mexe, nacionalismo* (2007) e *Com Roland Barthes* (2012), como um intervalo leve e saboroso entre suas duas obras de maior importância: *Altas literaturas* (1998) e *Mutações da literatura no século XXI* (2016).

Dos tempos idos de minha licenciatura em Letras, lembro-me de um episódio cômico e ligeiramente constrangedor: ao encontrar-me, num intervalo entre aulas, conversando com um conhecido discente do curso de licenciatura em Artes, minha mãe comentou, dirigindo-se a ele, que havia visto na TV Cultura alguém falando que a arte era inútil, deixando o rapaz visivelmente incomodado e olhando para o chão em dúvida. Ela não se lembrou de como a ideia fora desenvolvida e tampouco de quem havia proferido tal assertiva, de modo que o assunto foi prontamente trocado por trivialidades formais. Quis o tempo que eu perdesse contato com esse conhecido mas não a memória daquele momento, afinal meu curso também partilhava de estudos artísticos; atualmente, com a ascensão em larga escala do neofascismo no século XXI, a pertinência da discussão sobre a “utilidade”, ou importância, da arte urge, apesar de há muito não ser mais novidade.

Leyla Perrone-Moisés parte do pressuposto de que a literatura é arte enquanto representação, expressão ou documento histórico-ideológico que não se separa do mundo, ainda que sua conexão com ele seja indireta, e que “Seus efeitos sobre o real também são indiretos, incomensuráveis em termos práticos, mas sensíveis em termos de valorização da práxis. Daí sua ‘inutilidade’ e sua indispensabilidade” (PERRONE-MOISÉS, 1992/2000, p. 13). É nada menos do que impressionante a precisão, o vigor e a atualidade das observações de LPM sobre a poesia e a sociedade escritas há exatos trinta anos:

Aos irracionalistas incomoda o vago da linguagem poética, sua ausência de sentido imediato, claro e fixo. Como se isso fosse um luxo indecente, um atentado contra a humanidade, que necessita de respostas concretas e soluções rápidas. O que esses críticos não vêem é que a abertura do sentido, na poesia, é um luxo doado a todos os homens, o direito a todos os desejos e a todos os futuros, a contracorrente do

sentido único da ética oficial, dos governos e das finanças. (PERRONE-MOISÉS, 1992/2000, p. 33)

A professora argumenta, também, que o projeto principal da modernidade fora justamente uma reação contra o estado das coisas nas entrevindas do século XIX e seu posterior, contra uma sociedade em cujos princípios apontavam para um utilitarismo, o que, por sua vez, delegava à literatura o dever de representar as coisas de maneira naturalista. As “torres de marfim” nas quais se isolavam os grandes poetas da modernidade eram, nesse contexto, aquilo que os separava de todo o resto, de todo o ruído das pessoas com pressa e presas ao presente implacável, incapazes de compreender, e muito menos de praticar, a contemplação. LPM exalta o artista que, ciente de seu não-pertencimento ao momento, isola-se para trabalhar misteriosamente e em silêncio, alimentado apenas com uma vaga esperança que nivela o reconhecimento no porvir ou o esquecimento perpétuo na mesma linha de importância.

O título *Inútil poesia* faz referência ao texto publicado em 13 de março de 1992 no jornal *Folha de São Paulo* intitulado *A inútil poesia de Mallarmé*. No texto a professora relembra uma aula que ministrou em um curso de Letras na qual apresentou à turma a obra *Um lance de dados* (1897), que foi recebida pelos alunos como uma loucura, uma sandice, obrigando a professora a “defender” a poesia de Mallarmé. Para a autora:

Mallarmé permanece exemplar. Tendo exercido a poesia como um sacerdócio, sua lucidez e sua integridade foram absolutas. Seu valor estético é hoje reconhecido; talvez ainda não tenha chegado o tempo de seu reconhecimento político, do reconhecimento da poesia como valor social. (Ibidem, p. 34)

A obra segue então apresentando diferentes leituras da professora sobre diversos temas literários sobre os quais escrevia para as páginas de crítica jornalística e também para a conhecida revista parisiense *Quinzaine littéraire*. Dividida em quatro partes que agrupam, respectivamente, capítulos sobre escritores franceses, portugueses, brasileiros e comentários gerais sobre a crítica e sobre os críticos da época e dos que já passaram.

Apesar do tom leve e saboroso, as opiniões da professora contrárias aos projetos contemporâneos ainda transparecem em alguns momentos como, por exemplo, neste trecho de uma publicação feita na *Quinzaine littéraire* em 1986, quando LPM cita o icônico texto *Ultimatum* (1917), de autoria do heterônimo de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, no qual ele demonstra seu desprezo pelos contemporâneos, inclusive pelas cabeças vanguardistas e também a uma série de nomes já consagrados na literatura, mostrando-se claramente

iconoclasta (Ibidem, 1986/2000, p. 157). Também é possível sentir a intenção da autora neste comentário sobre a obra brasileira *Macunaíma* (1928):

Como criar uma sociedade multicultural que conserve a memória de suas origens arcaicas e que, ao mesmo tempo, se abra às transformações de um mundo tornado global? Como esse homem novo, fruto de todas as misturas e submetido a todas as seduções da tecnologia, pode inventar uma nova ética? Mário de Andrade não nos deu a resposta, ele deixou-nos uma enorme pergunta. Não é essa a função da grande literatura? (PERRONE-MOISÉS, 1997/2000, p. 221)

A pergunta no final da citação é ambígua, pode ser tanto a enorme pergunta feita por Mário de Andrade quanto a recorrente pergunta feita por LPM ao longo de sua carreira. Há também uma certa incoerência na associação de termos como “multicultural”, “arcaica” e “transformação”, objeções poderiam ser feitas observando-se o problema que uma determinada cultura poderia ter em aceitar como grande literatura obras arcaicas de escritores que proclamavam abertamente a supressão dessas mesmas culturas, ou sobre como exatamente pode ocorrer uma transformação se não se pode cortar as raízes do passado? Não seria, nesse contexto, o termo “mutação” mais indicado/preciso do que “transformação”? O título da próxima, e última, publicação da professora a ser observada responde essa pergunta.

Como já é de praxe em publicações da professora, Roland Barthes faz, em *Inútil poesia*, algumas aparições, especialmente quando a autora procura contrapor a força do atual estado de coisas com o poder de reflexão e lucidez exercido por seu mentor, marcado pelo fim trágico tanto de suas convicções quanto da própria vida:

Marcado, em sua juventude, pelas preocupações éticas do existencialismo e pelas esperanças do marxismo, ele viveu, no fim da sua vida, a triste época da “morte das ideologias”, da desconfiança nos signos, da saturação das mensagens reduzidas ao simples estado de ruído. A história tardava a realizar-se como se esperava, e a arte tinha esgotado todas as novidades. Os mitos da sociedade de consumo, que ele apontara no anos 50, triunfavam com uma desfaçatez tal que a tarefa do mitoclasta se tornara inócua. os consumidores não eram mais enganados, eram coniventes. (PERRONE-MOISÉS, 1990/2000, p. 293)

Nota-se aqui que a amargura da professora, somada à frustração compartilhada entre ela e seu mentor, atinge o ponto de acusar e nomear os “novos culpados” do desvio da história do caminho “que se esperava”, os consumidores não são mais as vítimas da tirania mercadológica e editorial, são, literalmente, consumidores — ávidos pela saciação imediata de seus impulsos catalisados pela fragmentação conteudística da internet. LPM chega, inclusive, a concordar com o já disseminado mito sobre a morte de Barthes, afirmando que

“No palco de espelhos da pós-modernidade, ele se sentiu tão desorientado que se deixou atropelar e morrer” (PERRONE-MOISÉS, 1990/2000, p. 300). A pós-modernidade já não é mais “apenas” a assassina da era de ouro da modernidade, também é a responsável pelo “homicídio” de Roland Barthes.

A autora também lembra que a desconstrução de Jacques Derrida acabou surtindo efeitos adversos: “A obra de Jacques Derrida exerceu uma grande influência na teoria e na crítica literárias das últimas três décadas. (...) Que essa repercussão tenha por vezes assumido formas imprevisíveis ou mesmo indesejadas pelo filósofo, isso é apenas parte do efeito Derrida” (Ibidem, p. 301). LPM destaca, ainda, um episódio ocorrido nos anos 1980, quando Derrida passou a discutir Heidegger e Paul de Man à luz de seus passados pró-nazistas, ocasionando ataques ferozes de diversas áreas, conservadoras, do conhecimento, sobre isso a autora afirma o seguinte: “Considerando que o discurso é inseparável da vontade de potência, e que desfazer as tramas do discurso é uma atividade ética. Derrida afirma que a desconstrução não é um assunto discursivo e teórico, mas prático-político” (Ibid, p. 306), a professora arremata a reflexão sobre Derrida com uma acusação aos adeptos da desconstrução:

A teorização da pós-modernidade também deve muito à desconstrução. Mas a maioria das práticas estéticas pós-modernas apenas se aproveita de algumas propostas da desconstrução para aplicá-las sem nenhuma crítica, numa espécie de brincadeira em que vale tudo. A negação da história linear resulta em mera colagem de anacronismos, a contestação do Centro desemboca num multiculturalismo neoliberal e ainda etnocêntrico. Desprovidos da grande cultura filosófica e literária de Derrida, alguns leitores pós-modernos, em vez de efetuar como ele um deslocamento crítico e sistemático dos limites do logocentrismo, contentam-se com contestações epidérmicas, e se comprazem nas aporias da desconstrução. (Ibid, p. 308)

O capítulo intitulado *Que fim levou a crítica literária?* (1996) traz um balanço ressentido sobre o lugar que a crítica tem ocupado nos últimos tempos, a autora destaca que o uso da palavra “crítica” é cada vez mais raro em eventos literários no Brasil e no mundo, sendo substituída por termos como memória, preservação, afirmação etc. Terminando por assumir que o fim da crítica, na verdade, é o fim, disfarçado, da própria literatura na pós-modernidade:

A crise da literatura é também uma crise do livro. A palavra impressa em livro tornou-se algo arcaico perante os novos meios de comunicação. Entretanto, não é o livro que está ameaçado. Mais do que as mudanças tecnológicas elas mesmas, que não excluem a arte de escrever e editar livros, podendo até renová-la, foram as mudanças de visão de mundo, de motivações e de comportamento trazidas por essas novas técnicas que tornaram obsoleta a prática da literatura. O próprio modo de ser

da pós-modernidade é avesso à concentração, ao isolamento e à paciência exigidos pela leitura. (PERRONE-MOISÉS, 1996/2000, p. 339)

É inegável que, hoje, tais previsões apocalípticas já se provaram equivocadas. A fragmentação do pensamento e os problemas de atenção proporcionados pelo uso excessivo das redes sociais e demais ferramentas tecnológicas é um fato, sim, assim como também o é a enxurrada de novas publicações que dia após dia enchem as prateleiras das (poucas) livrarias e também preenchem o espaço disponível para armazenamento nos famosos *e-readers*, cujo lançamento do primeiro modelo data de 1998. Para completo desespero dos apocalípticos, de todas as profecias de morte proferidas na modernidade, a única que realmente se concretizou foi, ironicamente, a da própria modernidade.

Ao final da obra, o capítulo *Consideração intempestiva sobre o ensino da literatura* (1999) já apresenta algumas propostas e opiniões, digamos, mais arejadas e atualizadas da professora, distanciando um pouco do já conhecido tom amargurado de reprova. Ciente de que está diante de uma situação que não possui mais volta, LPM reconhece que:

Na verdade, a literatura da alta modernidade não era ensinável. Se ensinar é repetir (como apontava Barthes), obras que se apresentam como únicas, e cujo valor maior é a transformação do código anterior (segundo o formalismo russo e a semiótica), não têm nada a ensinar, pelo menos no sentido de fornecer valores fixos e formas repetíveis pelos aprendizes. O ensino da literatura (assim como a crítica literária) foi, assim, ameaçado pela própria prática dos escritores modernos, inassimilável aos objetivos práticos e socializantes de qualquer representação ou aprendizagem. (PERRONE-MOISÉS, 1999/2000, p. 346)

Em nossa sociedade não há como fugir de monstros como o utilitarismo e a necessidade de velocidade, e é de dentro desses problemas que a professora tenta, pois, insurgir com uma nova estratégia didática, usando a arma do utilitarismo contra ele mesmo:

O mestre da crítica brasileira, Antonio Candido, fez uma vez uma conferência na qual defendia o direito à literatura como um dos direitos humanos. Isso me parece não apenas verdadeiro, mas oportuno como tática. No momento atual, em que todos pretendem defender alguma causa minoritária, a defesa de uma disciplina tão ameaçada é uma boa causa que os professores de “literatura literária”, essa corporação quase extinta, deveriam adotar. A manutenção do ensino da literatura não deve (nem pode mais) ser defendida com argumentos apriorísticos, mas com base em seus benefícios. Segundo Antonio Candido, a literatura deve ser ensinada porque atua como organizadora da mente e refinadora da sensibilidade, como oferta de valores num mundo onde eles se apresentam flutuantes. (Ibidem, p. 351)

O que se veria, dezesseis anos após a publicação dessa coletânea, seria uma Leyla Perrone-Moisés indiscutivelmente mais familiarizada com as novas realidades, mais serena

em sua função como crítica e ciente de que sua profissão não encontrou de fato seu temeroso fim, mas, na verdade, encontra-se inserida e incorporada nas inúmeras atividades da pós-modernidade, talvez com uma pompa um pouco menor do que antes, já que hoje o direito de criticar é democrático, assim como o direito à leitura. Apesar de submersa no oceano de informações da cibercultura, a literatura permanece, e também permanecem as discussões a seu respeito, seu ensino e sua importância para o cidadão e para as sociedades globalizadas.

1.6 – *Mutações da literatura no século XXI* (Companhia das Letras, 2016)

Como não há uma essência imutável da literatura, não pode haver uma definição geral que lhe sirva. É literário aquilo que, em determinada época, é considerado literário.

LPM

Segue o primeiro parágrafo da apresentação da obra:

Estes ensaios dão prosseguimento ao último capítulo de meu livro *Altas literaturas*, intitulado “A modernidade em ruínas”. Embora observando os sinais de declínio e desprestígio da literatura, no fim do século XX, minhas considerações não eram ali desesperançadas. Depois da afirmação de que “a literatura ainda tem futuro”, a última palavra de meu livro era “prosseguir”. De fato, eu estava interessada no que aconteceria em seguida, Agora, já bem entrados no século XXI, podemos ver algo desse futuro que se tornou presente. Enquanto a situação do ensino de literatura continuou se degradando, a prática da literatura não só tem resistido ao contexto cultural adverso mas tem dado provas de grande vitalidade, em termos de quantidade, de variedade e de qualidade. E é isso que pretendo mostrar neste livro. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 07)

Nessa obra a professora apresenta uma reflexão profunda, com um leve tom confessional, sobre a literatura na pós-modernidade, distanciando-se de discursos apocalípticos e amargos (apesar de rapidamente lembrá-los no início do livro); reconhece que a noção de literatura que embasava suas obras até então era, na verdade, uma concepção romântica e anacrônica, cuja validade há muito já estava vencida.

Como não poderia ser diferente, a reflexão tem início com uma (re)definição da literatura — empreitada que, paradoxalmente, apesar de ser o mais conhecido lugar-comum de qualquer reflexão sobre a literatura, mostra-se, a cada dia, cada vez mais necessária, indispensável; definir, ou delimitar, a concepção que abarca os objetos literários tem, hoje, importância equivalente à própria análise em si, visto que as possibilidades são infinitas.

LPM abre suas considerações sobre a definição de literatura relembrando as diferentes épocas pelas quais passou o questionamento, sempre presente e urgente, entretanto, sem nunca ter atingido uma solidez concreta generalizante. A definição mais importante até hoje tem suas raízes no século XVIII e seu auge aconteceu durante o século XIX quando “Os poetas foram então considerados demiurgos e profetas, e as nações (recém-criadas) os assumiram como porta-vozes” (Ibidem, p. 09). Estando, pois, embriagados da alta e sublime missão de fundar o mundo desmascarando os ideais da sociedade burguesa, os artistas, isolados em suas torres de marfim, com o tempo acabaram por perder seu poder comunicativo e, com isso, seu prestígio social. Após as modificações pelas quais o objeto passou com o

surgimento dos Estudos Culturais e de sua popularização, desmembrando os estudos estritamente literários em ramificações temáticas particulares, abordar a literatura criticamente tornou-se trabalho árduo. A principal dificuldade é justamente construir uma argumentação que sustente a validade da proposição escolhida, sempre fruto do julgamento pessoal e subjetivo, para então discorrer a partir desses antelóquios.

Mas quem sabe, hoje, o que é arte ou não? Há quem defenda que é arte aquilo que o receptor considere arte. (...) Considerado por quem?, perguntamo-nos hoje. Pelos críticos ou leitores especializados? Pelo público leitor? Pelos editores? Pelos vendedores de livros? (...) A falta de uma comunidade literária homogênea impede a existência de critérios de valor e o reconhecimento consensual de um cânone. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 11-2)

Diante de tal problema a professora toma o rumo que, ao que parece, coloca-se como inevitável:

A visão da literatura contemporânea adotada neste livro é forçosamente parcial, nos dois sentidos do termo, pessoal e incompleta. (...) os autores aqui analisados foram escolhidos por sua representatividade internacional, atestada pela tradução de suas obras em numerosos idiomas e pelo consenso de críticos atuantes em vários países. (Ibidem, p. 13)

O julgamento do tempo ainda permanece, com sua duração devidamente reduzida em proporção coerente com o novo tempo cronológico que avança rapidamente nas novas sociedades digitalizadas, a aceitação pela crítica demanda, pelo menos, uma década de decantação, não mais os séculos de antigamente, para então possibilitar a extração de alguma coisa potencialmente interessante. Não é possível, contudo, negar que o outro critério escolhido por LPM em sua seleção não venha com uma certa carga de ironia, a representatividade internacional atestada por traduções em numerosos idiomas não pode ser outra coisa senão o caso de um best-seller, antes motivo de críticas carregadas de reprovação como exemplo da decadência pós-moderna. Não se pode afirmar que a professora agora preste atenção às baixas literaturas, mas o muro que a separava das manifestações populares de arte certamente foi reduzido, alguns importantes tijolos foram derrubados.

O assentamento de uma compreensão mais plena e serena sobre a pós-modernidade e sobre seu lugar como cidadã num mundo globalizado é notável e corajosa pois demanda a renúncia de certos “orgulhos” ainda carregados da pompa com que a crítica literária se impunha nos dois séculos passados. LPM afirma que “A proliferação atual de livros impressos e de textos on-line, em todos os idiomas, torna impossível o estabelecimento de um panorama

geral da produção literária” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 13) — pergunto-me se esse estabelecimento foi alguma vez, de fato, possível, ou se não seriam todas as seleções eminentemente pessoais; dessa forma a autora conclui, que “(...) devemos nos colocar numa posição de disponibilidade e de modéstia” (Ibidem) diante do oceano.

Dividida em duas partes, a primeira, *Mutações literárias e culturais*, com seis e a segunda, *A narrativa contemporânea*, com oito capítulos, e uma “conclusão intempestiva”, adjetivo usado previamente em *Inútil poesia* (2000) no capítulo *Consideração intempestiva sobre o ensino de literatura*, a obra passeia por temas como a nova teoria do romance, metaficção, escritores como personagens, espectros da modernidade, a volta do “romanção”, autoficção e distopia.

O primeiro capítulo, *O “fim da literatura”*, já traz, no título, um indício da mudança de perspectiva da autora, ao colocar entre aspas o fim da literatura ela imediatamente informa que todos os atestados de óbito da literatura, assinados ao longo dos séculos XIX e XX, não passaram, na verdade, de meras mutações. “Quando se fala do fim da literatura, trata-se do fim de um tipo de literatura: aquela da alta modernidade” (Ibidem, p. 25), a importância da referência à tradição ainda é primordial para a autora, conforme afirma a própria:

A situação em que se encontra hoje a literatura (...) não é igual àquela do momento da ruptura do romantismo com o classicismo. Não se trata de uma simples oposição ao que havia antes. A literatura da modernidade tardia precisa, para viver, da referência àquela que a precedeu, a da alta modernidade. Assim, boa parte da literatura do fim do século XX foi uma “literatura do adeus”. A sensação geral dos teóricos da literatura, naquele momento, era de que ela estava repetitiva, estagnada. Felizmente agora, no século XXI, vemos que isso não era verdade. A “literatura do adeus” produziu obras notáveis, das quais me ocuparei na segunda parte deste livro. E a literatura atual, em suas variadas vertentes, mostra que o cadáver está bem vivo. Seria o caso de repetir, a respeito da literatura, a declaração de Mark Twain: “As notícias da minha morte foram muito exageradas” (Ibid, p. 26)

A professora faz, então, um balanço sobre o que significa, hoje, ser conservador e elitista em literatura, numa defesa da conservação que, apesar de querer-se contemporânea e aberta ao “novo”, acaba por reproduzir o datado e dúbio discurso conservadorista que, na verdade, acaba por conservar justamente os valores que impedem qualquer tipo de avanço que não seja tributário — o quê, em último caso, acaba por não permitir praticamente avanço nenhum, numa espécie de dissimulação ao mesmo tempo acidental e intencional:

(...) nos debates teóricos, assistimos à defesa da “literatura de entretenimento” (nas palavras de Arendt, “preparada para o consumo fácil), contra as exigências daqueles que ainda têm uma concepção mais alta da literatura. Estes são chamados de conservadores e elitistas. Ora, a conservação é uma atitude inerente aos conceitos

de cultura, de arte e de educação. Trata-se de conservação não como imobilismo e fechamento ao novo, mas como conhecimento da tradição sem a qual não se pode avançar. (...)

Quanto ao chamado “elitismo”, trata-se, sim, de uma seleção visando a preservar o melhor do que já foi feito até hoje, e de uma resistência ao tsunami da indústria cultural. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 33)

Deixando de lado os possíveis questionamentos acerca da suposta inerência da conservação aos conceitos de cultura, arte e educação — que facilmente renderia um estudo à parte, a passagem é intrigante pois deixa, novamente, transparecer a reprovação às baixas literaturas, de uma forma que poderia permitir uma paráfrase como “se é para ler isso, é melhor não ler”, aplicando essa fórmula à realidade brasileiro o problema cresce consideravelmente, conforme já foi comentado. Poucas linhas depois a autora afirma que o adjetivo elitista é um porrete com o qual se golpeiam “(...) aqueles para quem adquirir tecnologia não constitui um modo de vida” (Ibidem, p. 34), ora, adquirir tecnologia como modo de vida dificilmente se aplicaria a pessoas que não sejam atuais influenciadores digitais (influencers), que garantem sua renda por meio do uso de ferramentas tecnológicas para produção de conteúdo e publicidade em redes sociais, a maioria das pessoas são, novamente, e apenas, consumidores/leitores — ávidos, a propósito, como provam as enxurradas de publicações que surgem a todo momento.

A autora cita nomes como os de Susan Sontag, Jonathan Franzen e Hannah Arendt para elencar, como fez com os escritores-críticos em *Altas literaturas* (1998), os valores por eles compartilhados a serem observados na contemporaneidade:

Esses pensadores do século XXI, que são também escritores de ficção, acreditam numa prática que tem mantido algumas de suas qualidades tradicionais e que é comumente chamada de “alta literatura”, mas que eu chamaria simplesmente de literatura. Essa prática, que felizmente ainda é a de vários escritores contemporâneos, se caracteriza por alguns valores básicos: o exercício da linguagem de modo livre e consciente; a criação de um mundo paralelo como desvendamento e crítica da realidade; a expressão de pensamentos e sentimentos que não são apenas individuais, mas reconhecíveis por outros homens como correspondentes mais exatos aos seus; a capacidade de formular perguntas relevantes, sem a pretensão de possuir respostas definitivas. (Ibid, p. 35)

Duas coisas chamam à atenção no trecho acima, a opção da professora por renunciar ao adjetivo “alta” antes de literatura e os valores elencados como baluartes do ofício mutante do escritor. A dispensa do adjetivo é capciosa pois pode induzir a duas possíveis conclusões: ou a autora passou a considerar como literatura tanto as altas quanto as baixas, deixando o julgamento a cargo do alcance internacional e da recepção pela crítica após um certo período

de tempo, ou a autora simplesmente não considera como literatura obras que não apresentem as características que antes as classificavam como altas. Acredito que essa dúvida será sanada conforme avance a leitura de *Mutações da literatura no século XXI*. Já os valores elencados na citação acima podem facilmente ser atribuídos a obras que a professora provavelmente consideraria como, no mínimo, duvidosas quanto à qualidade, sendo os valores de cunho fundamentalmente subjetivo — reduzidos em número e em especificidades se comparados aos valores dos escritores-críticos modernos elencados em *Altas literaturas* (1998). Mais adiante a professora reitera que:

Não é, pois, em nome de uma “alta cultura” idealizada num passado melhor e mais puro que se pode defender a “alta literatura”, mas em nome de uma diferença que continua existindo na multiplicidade de práticas artística de hoje, uma diferença de qualidade que se pode experimentar e demonstrar. Segundo Kant, o juízo estético é um juízo particular que almeja à universalidade utilizando argumentos. O julgamento da obra literária não pode, portanto, ser apenas uma questão de gosto, e seu valor não pode ser medido em termos de consumo, tomando como critério sua venda ou publicidade. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 37)

Novamente aqui enfrenta-se o mesmo dilema encontrado em *Altas literaturas* (1998), um juízo particular que almeja à universalidade utilizando argumentos pode ser alguma outra coisa além de um juízo particular que almeja à autoridade/credibilidade utilizando técnicas de destreza retórica? Indago, ainda, que se essa é, de fato, a raiz da autoridade valorativa, não estaria, pois, essa mesma autoridade reduzida à capacidade, à oportunidade e ao tempo disponível para se acumular capital cultural, linguístico e simbólico? Não estariam, com isso, os críticos isolando-se cada vez mais em suas torres de marfim particulares enquanto pensam estar democratizando o conhecimento da alta cultura? Apesar dos possíveis questionamentos, a professora conclui, com precisão, sobre a “utilidade” da literatura hoje, que:

Em nossa sociedade consumista e utilitária, a poesia pode continuar sendo um “inutensílio” (Leminski), e a ficção pode continuar sendo um convite à crítica ou à evasão dessa sociedade. A literatura é, assim, um dos poucos exercícios de liberdade que ainda nos restam. (Ibidem, p. 37)

No terceiro capítulo, *Existe uma literatura pós-moderna?*, LPM passa a tratar especificamente sobre o enorme problema que é a definição de nossa época. A primeira questão que se coloca é a da genericidade dos adjetivos “moderno” e “pós-moderno”, que podem ser utilizados, sincronicamente, para retratar qualquer época que tenha vindo após outra. Cada época aplica a si própria a condição de moderna, sendo assim a era moderna dos

séculos XIX e XX possui, na verdade, uma lacuna terminológica ainda a ser preenchida — não possui nome próprio, como romantismo, naturalismo, simbolismo, surrealismo, enfim, e esse problema agrava-se ainda mais em nossa era dita “pós-moderna” pois tal alcunha configura um improvisado feito em cima de uma indefinição, ainda não existe nome próprio para a era “moderna” de dois séculos atrás da mesma forma que não há nome próprio para a nossa época.

O problema terminológico é tamanho, e não necessariamente determinante para a análise, que a professora acaba por deixá-lo de lado: “Aceitemos, pois, chamar de ‘pós-moderno’ nosso desastroso período histórico” PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 41). Aparentemente a maturação do pensamento e a aceitação dos novos paradigmas da e na literatura contemporânea pela professora não tornaram nosso momento por ela menos malquerido. Concluindo o capítulo de maneira igualmente genérica, enfatizando a inconstância e a indefinição de nosso presente, LPM afirma que:

Nossa época é o momento de pensar sobre o passado recente e de criticar os caminhos do presente. Só depois dessa fase poderão surgir “pensamentos novos”. E deixaremos de vê-la como “pós”, para vê-la como “pré” alguma coisa que ainda ignoramos. (Ibidem, p. 48-9)

Ao comentar, novamente, sobre a herança literária e a definição de avanço e inovação a partir de uma perspectiva conservadora, LPM salienta que “Ser fiel à herança não é deixá-la intacta; é transformá-la, relançá-la, mantê-la viva. (...) a herança europeia não é um ‘patrimônio’; é um potencial inesgotável que deve ser constantemente desconstruído, isto é, reinterpretado, e relançado ao futuro” (Ibidem, p. 52), novamente aqui reforço que as mudanças aceitas pelos conservadores geralmente não passam do plano teórico para o prático, sendo as tentativas raramente reconhecidas como verdadeiramente significativas — sobre isso, mais será comentado adiante.

O final do capítulo *Literatura como herança* tem ares de manifesto, novamente a professora demonstra desdém e debocha das novas práticas literárias compartilhadas pelo jovens do século XXI, a bandalha chega a tal ponto que a autora comete equívocos ao classificar certas obras contemporâneas, demonstrando que a disponibilidade e a modéstia citadas anteriormente aparentemente possuem um limite muitíssimo pequeno, se é que existe.

LPM narra como certa vez, não informa quando, digitou as palavras “herança literária” no Google e quais foram os resultados retornados. Acabou por “cair” num site com entrevistas de *youtubers* sobre suas preferências literárias, “E caí também na real, pelo menos

na realidade brasileira” (Ibid, p. 57). Segundo a professora, “Nota-se um fetichismo do livro. A maneira como eles mostram e manuseiam os volumes que possuem revela um apego ao objeto, que se orgulham de ‘ter’, em oposição inconsciente ao mundo digital em que eles estão, no qual nada é palpável” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 57). Não posso evitar aqui a presença de um paralelo entre o que está na obra e o que já foi citado quando a professora tratou do ensino de literatura no Brasil, ao comentar que boa parte dos professores do ensino superior não conhecem o universo particular que são as redes públicas de educação básica, é fácil subentender que a professora certamente faz parte do time que não passou pelas “baixas” escolas. Lembro-me, oportunamente, de uma fala do respeitado educador brasileiro José Pacheco, segundo ele “Não é aceitável um modelo educacional em que alunos do século XXI são 'ensinados' por professores do século XX, com práticas do século XIX” (OLIVEIRA, 2017, online).

A “realidade brasileira” da qual fala a professora é, na verdade, a realidade particular dos *youtubers* cujos vídeos ela assistiu, a (triste) realidade brasileira é a de que somos um país com mais de 200 milhões de habitantes sendo que praticamente a metade dessa população não é leitora (MOTORYN, 2022, online), dentro da outra metade existem iniciativas como a desses *youtubers* pelos quais LPM demonstra total aversão. Para a autora, os milhões de acessos a estas *tags* de conteúdos literários não representam nada a ser levado a sério, muito menos celebrado:

A conclusão a que se chega sobre essas *tags* (algumas com milhares de acessos efetuados) é que: 1) ainda há jovens que gostam de livros; 2) os jovens leem sem nenhuma orientação de leitura; 3) os jovens frequentam livrarias, mas se confessam completamente perdidos (“Há *muitos* livros!”, diz um deles); 4) a literatura, para eles, começa com a série *Harry Potter* e a saga *Crepúsculo*, que todos leram. A ideia otimista segundo a qual desses livros eles passariam a livros melhores ainda não se comprova. Quando continuam lendo, os jovens passam para as versões impressas de séries televisivas: *Game of Thrones* e *Heroes*. George R. R. Martin, autor da primeira, é o mais citado por todos os jovens que participam nesses sites. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 58-9)

É difícil não concordar com a ideia de que toda essa leitura que os jovens estão fazendo é, para a professora, inválida e inútil, podendo ser substituída por qualquer outra atividade, como assistir televisão, por exemplo, pois o efeito seria basicamente o mesmo. O equívoco da autora ao tratar da saga de George R. R. Martin, objeto deste trabalho, e que deu origem ao seriado televisivo *Game of Thrones* demonstra que a mágoa acaba por impedir LPM de compreender (ou aceitar) que, se o nome mais citado nessas comunidades com milhares de seguidores é o de George R. R. Martin (em 2016), isso significa que milhares de

leitores estão aventurando-se numa obra cujo menor volume, das traduções brasileiras, possui quase 600 páginas, e o maior, quase 900 — é óbvio que o número de páginas em absolutamente nada influencia a qualidade de uma obra, mas também é óbvio que o hábito da leitura está chegando aos jovens de maneira efetiva e por meios adversos, bem distantes do que de fato ocorre nas escolas e universidades. Sobre a ideia otimista da passagem das baixas para as altas literaturas, apenas para citar um caso em particular, os leitores da saga *Crepúsculo*, cujo primeiro dos quatro volumes foi publicado em 2005, impulsionaram as vendas e, com isso, levaram a várias reedições da obra de Emily Brontë, *O morro dos ventos uivantes* (*Wuthering Heights*, 1847), mantendo a obra como uma das mais vendidas no Brasil mesmo após 15 anos da publicação de *Crepúsculo* (NASSIF, 2021, online).

No capítulo *A crítica literária* a autora faz um balanço da crítica contemporânea:

A crítica universitária se exime, cada vez mais, dos juízos de valor. Quando não é temática, privilegia análises minuciosas dos procedimentos empregados pelos escritores (preferivelmente os do passado), inserindo-os em seu contexto histórico. Ela é lida sobretudo por outros universitários, em revistas acadêmicas ou atas de colóquios. A crítica jornalística anuncia a publicação das obras, resume-as e julga seu valor, em textos quase sempre curtos, destinados à leitura rápida. A crítica dos blogs assemelha-se à jornalística por seu dinamismo e seu caráter judicativo, mas por ser individual e anárquica carece, frequentemente, de fundamentos sólidos. O que é característico da crítica contemporânea, em qualquer de suas manifestações, é a perda da função de autoridade que o gênero teve no passado. A qualidade e a credibilidade de qualquer tipo de juízo crítico são flutuantes e provisórias, como toda e qualquer manifestação de ideias em nossa “modernidade líquida” (Zygmunt Bauman). (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 61-2)

Interessa aqui a maneira como a autora inclui-se na totalidade das manifestações da crítica contemporânea como um discurso que perdeu a autoridade de outrora, a mágoa e a repulsa contra as práticas atuais dessa forma justificam-se. O que incomoda LPM é o fato de que seu discurso agora está envolvido num rizoma de informações que não possui mais início nem fim, foi expulso da torre de marfim e não apita mais com a autoridade arbitrária de antes, a adesão ao discurso do pessimista Zygmunt Bauman é, nesse contexto, nada menos do que oportuna. A professora, sagaz, tenta eximir-se de possíveis acusações como essas que aqui escrevo, a tentativa, contudo, não surte o efeito esperado, conforme segue:

Como todos os produtos do engenho humano, as obras literárias podem ser classificadas em vários níveis de qualidade. Assim como os vinhos, por exemplo. Um enólogo sabe distinguir um vinho de alta qualidade e excelente safra de um vinho de mesa. Isso não significa que o vinho de mesa não tem o direito de existir. A grande maioria dos consumidores se contenta com ele. O enólogo é apenas alguém com o paladar formado por longa experiência e conhecimento de inúmeros tipos de vinho. É um especialista.

Um bom crítico literário é, como o enólogo, um especialista. A crítica é elitista? Sim, se considerarmos que ela é exercida por um grupo de pessoas especializadas, pequeno diante da multidão de leitores de todo tipo de obra. A própria literatura considerada “alta” é elitista no que concerne à qualidade. Entretanto, o acesso a ela é muito mais democrático do que a degustação dos melhores vinhos. Em primeiro lugar, as obras reconhecidas como maiores não custam mais caro do que as outras. Numa banca de jornal, *Madame Bovary* ou *Dom Casmurro* são vendidos ao mesmo preço de qualquer outro livro. Isso porque a literatura é um bem imaterial que se concretiza em qualquer suporte, caro ou barato. Todas as pessoas alfabetizadas podem chegar a ela. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 62)

LPM, consciente de seu papel social, nunca tentou fugir do rótulo de elitista, mas a metáfora do enólogo apresenta alguns problemas. Primeiro, afirmar que a maioria das pessoas gostam do vinho de mesa e que, por isso, ele tem o direito de existir não anula o fato de que o apreciador dos vinhos de qualidade considera o vinho de mesa uma desfeita e seus consumidores, conseqüentemente, “menores”, “mais baixos” ou “menos altos” do que ele, detentor dos conhecimentos necessários para apreciar produtos de alta estirpe. Segundo, preços baixos não são, necessariamente, sinais de democratização, uma vez que o capital necessário para a apreciação dos bons vinhos/livros não é apenas financeiro mas também, e principalmente, cultural. Afirmar que toda pessoa alfabetizada pode chegar às altas literaturas é uma ideia que não se sustenta, pois, a aquisição e o acúmulo de capital cultural não funciona da mesma maneira que o financeiro — fato que se agrava ainda mais quando posto no contexto brasileiro. A impressão que fica é a de que a autora concorda que apenas os vinhos/livros de atestada (e subjetiva) alta qualidade merecem qualquer tipo de atenção, a grande maioria pode até beber/ler os vinhos de mesa/best-sellers, mas isso não significa nada.

Um pouco adiante a professora apresenta um critério para a balança arbitrária que somente poderia fazer sentido a uma pessoa que deliberadamente ignora o poder dos *fandoms* hoje em dia, sobre a leitura das obras de Dostoiévski ela afirma que:

Terminada sua leitura, esse romance permanecerá na lembrança do leitor, que sentirá um desejo de relê-lo, para compreender melhor os sentimentos e pensamentos que a primeira leitura suscitou. Daí a famosa definição de “clássico” por Ítalo Calvino: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. (Ibidem, p. 63)

A intenção dessa tese não é a de estabelecer julgamentos de valor sobre as obras de *ASOIAF*, muito menos compará-las a clássicos há muito estabelecidos e reconhecidos. Mas o critério acima citado pode facilmente ser aplicado a algumas “baixas literaturas”, apenas como exemplo, os *fandoms* de *Harry Potter*, *Crepúsculo* e *ASOIAF* dividem-se entre os enfoques nos filmes/seriados e nos livros, frequentemente, inclusive, os fãs de enfoques

diferentes costumam entrar em conflitos discutindo problemas de adaptação e/ou tradução — as traduções brasileiras de *ASOIAF* já renderam muitos debates acerca de sua qualidade, chegando a envolver até mesmo o próprio autor GRRM e os tradutores. Os *fandoms* reúnem milhões de fãs ao redor do mundo que alimentam um servidor com toda sorte de informações a respeito da obra cultuada, os *fandoms* de *Harry Potter* e *ASOIAF* estão entre os maiores do mundo, com sites traduzidos para vários idiomas (e isso não significa a tradução automática dos atuais navegadores da internet), cada um com muitos terabytes de dados que abrangem tanto a obra quanto o artista. Levando-se em consideração o engajamento crescente destes *fandoms*, impulsionados pelas produções audiovisuais que são lançadas com muito mais rapidez do que antes, e assumindo que cada leitura traz uma visão particularizada sobre a obra, poder-se-ia afirmar que o *fandom*, futuramente, conseguiria lugar reconhecido entre as instâncias de legitimação que a crítica levaria em conta.

A professora não se mostra totalmente avessa a esses fatos e, na citação abaixo, procura atenuar, ainda que de modo paliativo, o abismo que separa as altas das baixas literaturas, o parágrafo, contudo, malogra em seu final com mais um equívoco de julgamento da autora:

Por outro lado, a distinção entre alta literatura e literatura de entretenimento é ociosa. Toda leitura de ficção ou de poesia é, entre outras coisas, entretenimento. E, em matéria de entretenimento, até as palavras cruzadas se classificam como “fácil”, “médio” e “difícil”. Ora, quem já chegou ao nível difícil, que exige maior vocabulário, maior cultura geral, maior treino, não vai querer perder seu tempo com palavras cruzadas fáceis. Assim como um jogador de xadrez vai achar tedioso jogar damas. Mas é natural que existam entretenimentos de vários níveis. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 63)

Generalizações são sempre um problema, e afirmar que quem joga xadrez não gosta de jogar damas é ainda mais problemático pois reflete um posicionamento fundamentalmente particular baseado numa falsa premissa: a de que a via lúdica/artística é de mão única apenas, ou seja, de que todo indivíduo busca, necessariamente, naquilo que o entretém, uma complexidade/dificuldade cada vez maior. Além do mais, o sentido que emerge do parágrafo é o de que alguém poderia, hipoteticamente, vir a afirmar que “minha diversão é melhor do que a sua” por causa disso e daquilo... Ora, não poderia uma pessoa que joga xadrez ter preferência pelo jogo de damas por sua dinamicidade, por exemplo?

LPM dedica, ainda, mais algumas páginas a comparações e justificativas sobre o verdadeiro exercício da crítica literária, a contemporaneidade, ao que parece, deixa-a mais

perplexa do que aberta a algum tipo de debate, intimida-a, conforme percebemos no trecho abaixo:

A internet possibilitou o aparecimento de milhares de novos leitores críticos, de competência variada, em sites ou blogs. O problema da crítica na internet é o mesmo da produção literária virtual: sua criação espontânea e seu acesso desprovido de qualquer filtro de qualidade. Enquanto a obra literária impressa tem como garantia mínima o International Standard Book Number (ISBN), que prova ter ela sido aceita por algum editor, e a crítica literária impressa tem o aval de uma revista ou jornal, as obras e os comentários apenas virtuais não têm chancela alguma de qualidade, podendo variar do ótimo ao péssimo. Cair num tipo ou no outro depende da sorte do internauta. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 68)

Uma generalização tão rasa e rancorosa sobre as novas possibilidades da internet, agravada pelo fato de ter sido publicada já em 2016, não pode demonstrar algo diferente do que a reflexão de alguém que, deliberadamente, recusou-se a conhecer, e a reconhecer, os novos paradigmas impostos pela virtualização das informações. É de conhecimento geral que a “garantia mínima” proporcionada pelo ISBN é, desde antes da publicação da obra de LPM em 2016 até hoje, em muitos casos, nada mais do que uma questão monetária que dispensa editores — trabalhos acadêmicos são escolhidos a esmo, ou pelo menos com critérios bastante duvidosos, e os convites para publicação, juntamente com os (nem sempre) simbólicos valores cobrados para fins duvidosos de edição e diagramação, são enviados por mala direta para os endereços de email de centenas de pesquisadores e, após o aceite, por parte do escritor/pesquisador e não do “editor”, e o devido depósito dos valores, o que se vê é a reprodução exata do arquivo que foi enviado em formato PDF, sem o menor sinal de edição. Há também, é claro, publicações virtuais organizadas com uma seriedade e dedicação características de qualquer respeitada publicação física, essas também possuem o ISBN; a questão é que quanto mais LPM procura elencar elementos que desacreditam as potencialidades da contemporaneidade em prol da defesa do (privilegiado) lugar de fala antes ocupado pela crítica, mais fica evidente que a autora prende-se intencionalmente à condição de apocalíptica, recusando-se a conceder uma abertura real à novidade.

Na segunda parte do livro, *A narrativa contemporânea*, a autora procura deixar de lado os rancores e acusações, objetivando lançar um olhar mais investigativo do que opinativo sobre os novos fatos literários do século XXI, e é justamente da segunda parte que se pode extrair as considerações mais importantes dessa obra.

Ao comentar sobre metaficção e intertextualidade, a professora aborda a questão terminológica que circunda o conceito de metaliteratura argumentando que não existe um

significado final pois, em última análise, todo significado desemboca noutro significante, o que torna o exercício da literatura um exercício infinito de reciclagem e, com isso, portanto, toda e qualquer obra estaria inescapavelmente impregnada, em menor ou maior grau, da sombra daquilo que já foi feito antes. Segundo a autora:

Nem mesmo a crítica literária, que é uma linguagem secundária aplicada à linguagem primeira da obra, pode ser chamada de metalinguagem, porque ela também está sujeita à regra do significante sem significado último. Podemos, portanto, afirmar que, por ser sempre metaliterária, implícita ou explicitamente, a literatura dispensa esse qualificativo. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 115)

A constatação acima ameniza, ainda que muito sutilmente, o sentimento de abandono dos clássicos pelos contemporâneos, amplamente acusado pela professora nas páginas, e obras, anteriores. Dessa maneira, LPM passa, gradativamente, a discorrer sobre os fatos da contemporaneidade com tons menos enérgicos e mais analíticos, conforme o parágrafo abaixo:

Embora a intertextualidade seja um fenômeno verificável em qualquer época, ela se torna mais intensamente praticada no final do século XX. Podemos atribuir essa prática à falta de um centro de verdade religioso ou filosófico, à qual corresponde um sujeito descentrado, múltiplo e dialógico. A proliferação desse tipo de obra na modernidade tardia indica o agravamento da crise ontológica. Podemos também atribuir o gosto pelas alusões à hiperinformação disponível em nossa época, que dissemina as referências históricas de modo insistente e anárquico. A intertextualidade praticada na literatura contemporânea pode assumir um tom melancólico (alusões a momentos da história em que a literatura alcançou suas maiores realizações e seu maior reconhecimento), ou um tom irônico, lúdico, característico do estilo pós-moderno. (Ibidem, p. 116)

A professora observa, então, uma nova tendência pós-moderna: a escolha de escritores do passado como personagens de ficções contemporâneas, na qual os atuais escritores, desiludidos com a falência dos conceitos ontológicos da modernidade, acabam por resgatar escritores consagrados como James Joyce e Fernando Pessoa, por exemplo, para posarem como peixes fora d'água, ou modernos fora da modernidade, que buscam abrir caminho por entre os praticamente infinitos bosques de possibilidades de nosso século — a exemplo do que fez o escritor português António Lobo Antunes (1942-) na obra *As Naus*²⁷

²⁷ “*As naus* é considerado uns dos livros mais originais do premiado autor português. Mais uma obra que subverte as formas narrativas tradicionais, sobrepõe tempos e figuras históricas para narrar o retorno dos heróis e navegadores portugueses a Lisboa (na obra, denominada Lixboa), nos anos 1970, todos homens desiludidos com o fim da malfadada colonização africana. Pedro Álvares Cabral, Luís de Camões, Diogo Cão, Vasco da Gama - esses e outros nomes, inclusive estrangeiros, como Miguel de Cervantes - retornam a Portugal como pessoas comuns, com seus vícios e fraquezas, numa espécie de epopeia às avessas. Lobo Antunes reconta suas vidas na África, diferentes em todos os sentidos das versões consagradas, e os coloca, ao longo da narrativa, como

(1988). Uma outra maneira de resgatar os antigos escritores é através da presença do espectro fantasmagórico, que assombra ou guia, ou assombra e guia, os personagens de ficções contemporâneas: “O espectro é o morto mal enterrado, que volta para cobrar alguma coisa mantida em instância. Por outras palavras, é o passado que se recusa a morrer. (...) O espectro nos coloca em relação com um outro, de outro tempo, que não está presente, mas não cessa de voltar” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 150-1). Valendo-se das reflexões de Jacques Derrida na obra *Espectros de Marx* (1993), a professora conclui que: “A presença fantasmagórica do passado no presente, é, ao mesmo tempo, uma exigência de memória e um estímulo aos vivos, para que estes a usem em benefício do porvir” (Ibidem, p. 169).

No capítulo *A volta do romance*, LPM comenta, demonstrando um certo alívio, que o gênero romance sobreviveu a todas as suas mortes anunciadas e que, surpreendentemente, tem mostrado sinais de abundante vitalidade, o dito romance, que é, para a autora, uma obra com centenas de páginas (Ibid, p. 170), impõe uma necessidade de contemplação supostamente incompatível com os costumes de nossa era das velocidades:

Os romancistas recentes parecem ter readquirido a ambição de colher, na história recente de seus países, uma faixa de tempo e traçar em seu interior um grande painel social, por meio de histórias individuais representativas, iluminadas explicita e implicitamente por reflexões filosóficas, políticas e estéticas dos narradores. E contrariando a ideia de que atualmente as pessoas têm pouco tempo para a leitura, esses romances alcançam grandes tiragens. (...) Parece que quanto mais a informação se expande e se dispersa, maior o desejo dos leitores por textos estruturados, coerentes e reflexivos. (Ibid, p. 171)

A autora exalta a obra *Infinite Jest* (*Graça Infinita*, 1996) do escritor estadunidense David Foster Wallace (1962-2008) como corajosa tentativa de reavivamento de certos valores modernos, mais especificamente o salto do particular para o universal. Destaco aqui a seguinte passagem de LPM sobre as qualidades da obra:

Romance enciclopédico com centenas de notas, dezenas de personagens e vários gêneros discursivos, essa obra dividiu os críticos entre entusiastas e perplexos. Sua profusão de histórias e temas, dispostos numa estrutura intrincada, fez com que ela fosse considerada ora uma obra-prima inovadora, ora a obra mal-acabada de um romancista neurótico e drogado. (...) O estilo de Foster Wallace é torrencial e caótico, com trechos em linguagem coloquial, incluindo gírias e incorreções gramaticais, e trechos em linguagem acadêmica que podem chegar até o pedantismo, numa mistura correspondente à do autor-personagem, ora universitário, ora *freak*. (Ibid, p. 172)

jogadores de cartas, beberões, aproveitadores”. (Trecho da resenha publicada no site da editora Companhia das Letras, acesso em 13 fev. 2022)

Proponho, pois, um questionamento provocativo: com exceção do elemento do autor-personagem, quais das qualidades acima citadas não poderiam ser perfeitamente encaixadas nas obras-objeto desta tese, componentes da ainda inacabada saga *ASOIAF*? É claro que a resposta só poderia ser formulada com credibilidade por alguém tenha lido os, até agora, cinco volumes publicados — detalhe que foi aparentemente ignorado por LPM quando teceu comentários equivocados sobre as obras de GRRM. Não acho necessário, contudo, uma resposta direta à minha pergunta, uma vez que aquela encontra-se dentro desta. Prosseguindo esse raciocínio, segue aqui outro trecho no qual as qualidades elencadas poderiam ser atribuídas, também, às obras de *ASOIAF*:

Apesar de suas diferenças, esses “grandes romances americanos” se caracterizam pela visão negativa da sociedade e pela crítica implícita aos valores e às consequências que eles acarretam na vida dos indivíduos. Quanto ao objetivo e às técnicas narrativas, assinalam uma volta aos padrões do romance no século XIX. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 175)

Ora, não seria justamente a volta aos padrões do século XIX a utopia perseguida pela professora? Esta tese pretende demonstrar justamente como uma série de elementos do período naturalista da literatura do século XIX podem ser identificados em *ASOIAF*, quanto ao julgamento de valor propriamente dito, esse fica a encargo do tempo, supremo juiz.

A questão do autor-personagem é tratada mais detalhadamente pela professora no capítulo *A autoficção e os limites do eu*, encarada como reflexo do individualismo atual, e tendo as *selfies* como exemplo cabal, a autoexposição possui hoje uma ausência de “limites”, chegando ao ponto de pessoas que narram em redes sociais na internet até mesmo a frequência e o volume de seus movimentos peristálticos. Ao comentar sobre a obra de Karl Ove Knausgård, LPM acaba reiterando um dos principais artifícios utilizados pelos escritores em geral para a construção da verossimilhança:

No ensaio “O efeito do real” (1968), Roland Barthes estudou certos pormenores aparentemente insignificantes nas descrições dos romances realistas do século XIX, e observou que eles têm a função de autenticar o relato, fornecendo-lhes uma concretude referencial que o signo verbal não tem, por ser apenas uma representação do real. Knausgård registra pormenorizadamente ações banais, como abrir ou fechar uma porta, tirar ou vestir o casaco, e refere objetos que não terão função no relato, mas que, justamente por serem muito comuns, contribuem para que o leitor se sinta dentro do livro como dentro da realidade. (Ibidem, p. 213)

No capítulo *A ficção distópica*, a autora pontua que, antes, a melancolia do romance moderno era anunciada como temerosa possibilidade futura por nomes como Flaubert e Dostoiévski. Hoje, vivendo uma distopia, LPM declara que:

As utopias que se consideravam terminadas são as da modernidade: as que se baseavam no progresso, na revolução, no advento de um futuro de justiça social e paz entre as nações. De fato, neste início do século XXI, esses objetivos não se concretizaram. Nenhuma das ideologias políticas evitou que o mundo continuasse em guerra, muito pelo contrário. O progresso tecnológico foi posto a serviço da matança, tanto nos exércitos das nações democráticas quanto nas ações terroristas dos que a elas se opõem. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 221)

Não é de se espantar que, atualmente, certos clássicos da literatura distópica tenham ganhado novo fôlego entre os jovens mais interessados pela literatura, obras como as de George Orwell, Aldous Huxley, Isaac Asimov e Robert A. Heinlein, por exemplo, têm sido reeditadas e voltaram a ocupar estantes de livrarias. No capítulo *A literatura exigente*, a professora, novamente, elenca alguns requisitos para a correta catalogação de uma obra como “alta literatura”, comentando as obras de W. G. Sebald, afirma:

Seus autores não se conformam com os limites genéricos anteriores à modernidade, mesclam todos os gêneros livremente. A estrutura narrativa não segue o tempo linear da intriga, mas mistura vários segmentos temporais. O enunciador passeia livremente entre a narrativa e as digressões filosóficas ou poéticas. A tendência para a fragmentação, tanto da intriga como do ponto de vista do narrador, que já se anunciava nas obras da modernidade, é agora levada ao extremo, sem preocupação com uma coerência totalizadora. É uma experimentação exercida menos na própria linguagem do que na disposição do discurso, e a dificuldade de sua leitura decorre mais dos subentendidos desse discurso do que do vocabulário ou da sintaxe empregados. São obras que procuram dizer algo a respeito de nosso tempo que não é dito na linguagem atual dos meios de comunicação (Ibidem, p. 238)

No último capítulo da obra, *Conclusão intempestiva*, a professora inicia sua ponderação final, com as seguintes palavras:

Um livro sobre a literatura contemporânea não pode ter conclusão, porque o contemporâneo é o inacabado, o inconcluso. O contemporâneo é aquele momento inapreensível que logo vai se transformar em passado e, ao mesmo tempo, já traz as marcas do futuro. Por isso, nunca somos exatamente coetâneos de nosso momento histórico. Aliás, estamos sempre mais próximos do passado que nos formou do que do presente, pois este já anuncia um futuro ainda desconhecido para nós. (Ibid, p. 253)

Repetindo o tom de confissão, LPM é consciente de que suas considerações são, elas próprias, provisórias e consequentemente sujeitas a imprecisões, é a sina de tempos e ideias

intempestivas, que hoje chegam subitamente sem o menor aviso prévio, impondo uma (pré)realidade que nunca se concretiza por completo pois, antes disso, já deu início a novos tempos e ideias que, por sua vez, chegam da mesma forma que vão: intempestivamente, repentinamente.

Falar da literatura contemporânea é fazer um recorte artificial na temporalidade, por várias razões. A primeira é que, como série cultural, a literatura nunca está cronologicamente ajustada às outras séries. Ela se desenvolve no interior de uma história própria, cujos marcos são ligeiramente defasados com relação aos acontecimentos históricos e às outras séries culturais das épocas em que ocorreram ou ocorrem. O escritor e seu leitor não dialogam apenas com o mundo em que vivem, mas também com todo o passado da literatura, que eles têm em mente ao escrever ou ao ler. As obras literárias citam o passado e profetizam o futuro, em doses não quantificáveis. Além disso, a obra literária só se concretiza na leitura e, como esta presentifica a obra, ela é sempre contemporânea ao leitor. (...)

Para o historiador ou crítico de literatura, falar da literatura de seu próprio tempo é um risco, porque não temos suficiente distância de nosso objeto, e a imagem que dele podemos dar é sempre parcial e incompleta. (...) Falamos de coisas que só encontrarão seu sentido quando o presente se tiver tornado passado. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 254-5)

Dentre as constatações finais da obra figura uma previsão equivocada da professora sobre os livros digitais ou *ebooks*, de forma semelhante ao que foi dito sobre o livro de papel no final do século XX acerca de sua peremptoriedade, LPM afirma que “O e-book, que teoricamente deveria substituir o livro impresso, não tem tido o êxito previsto por seus inventores, e recentemente tem perdido terreno em benefício do livro tradicional” (Ibidem, p. 255) — a assertiva não se sustentou pois, apenas cinco anos após a publicação de *Mutações da literatura no século XXI*, as vendas dos *ebooks* já estavam registrando (e quebrando) recordes em números ao redor do mundo e também no Brasil, cujas vendas de obras de ficção em formato digital saltaram 134% em apenas um ano, de 2019 para 2020 (PORTO, 2021, online). A autora segue tecendo comentários acerca da relação entre literatura, internet, escritores e leitores:

O peso imponderável da biblioteca virtual, assim como o reconhecimento da grandeza e da durabilidade das obras de seus predecessores, provoca, nos escritores atuais, certa melancolia: o sentimento de que o melhor já foi feito, e de que estamos agora numa época posterior à grande literatura. E a consciência de que o destino de todo e qualquer livro novo é ir parar num canto dessa nuvem, que cresce incessantemente, agrava essa melancolia. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 258)

Diante de tudo que foi exposto até aqui, não seria menos do que justa a dúvida sobre o real sujeito da citação acima, seriam os escritores contemporâneos ou a própria LPM? Ao final da obra a impressão que fica é a de que LPM também encontra-se em situação

semelhante ao resto de nós, nadando no infinito oceano de informações. A diferença entre os apocalípticos e os integrados é que os primeiros procuram algum ralo pelo qual seja possível escoar um pouco (ou grande parte) dessa infinitude aquática/informacional, criando gargalos minúsculos pelos quais passam apenas as preferências eminentemente pessoais, enquanto os últimos procuram ancorar bóias marítimas num hercúleo esforço de tentar mapear/catalogar as aparentemente infinitas marés que vem e vão, intempestivamente.

A professora afirma que, apesar de todos os pesares, ainda é um consolo a existência de leitores no mundo atual, ainda que estes leiam baixas literaturas (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 259), contudo, algumas páginas depois, insinua que na verdade esse “consolo” não é tão reconfortante assim:

É curioso observar, a esse respeito, uma grande diferença entre a literatura e as artes visuais contemporâneas. “Arte contemporânea” é um qualificativo de estilo, “literatura contemporânea” é apenas um indicativo temporal. Enquanto aquilo que se chama de “arte contemporânea” tem se afastado do público, repetindo o gesto de ruptura modernista de um Duchamp, deixando o espectador perplexo ou chocado, a maior parte da literatura narrativa contemporânea tem se reaproximado dos leitores, voltando a contar histórias num estilo comunicativo. Salvo raríssimas exceções, os escritores de ficção não têm retomado o experimentalismo das vanguardas modernistas, que dificultava a comunicação com os leitores. (...) A afirmação de que é arte o que o espectador considerar como arte não vale para a arte da palavra, provavelmente porque, enquanto as artes visuais abandonaram qualquer código estético anterior, a literatura tem como instrumento um código forte e relativamente estável, compartilhado pelo escritor e por seu leitor: a linguagem verbal. (Ibidem, p. 263)

No intuito de evitar outra acusação de contradição contra a professora, prefiro acreditar que a afirmação de que não vale para a literatura a noção em cuja arte é aquilo que o espectador considerar como tal seja, na verdade, uma extensão daquilo que afirmou no início da obra, sobre ser literário aquilo que alguém em determinado tempo considerou literário: ser literário não é necessariamente ser artístico, e isso não está direcionado às formas utilitárias de exercício da linguagem, como bulas de remédios, mas sim às obras literárias de ficção, no intuito de classificá-las como altas e baixas. Ao que parece, a autora partilha da ideia defendida pelos discípulos de Lautréamont: quanto menos conhecida for a obra, maior/melhor ela será. A reaproximação dos escritores com seus leitores, citada acima, é, nesse contexto, um problema, pois a concepção “correta” de arte está sendo aplicada apenas pelos artistas visuais que “(...) realizam um projeto exclusivamente pessoal, ou destinado a outros artistas, a curadores e a galeristas, sem pensar muito no espectador” (Ibid). No fim das contas não há como fugir da sombra da contradição, pois o cômputo geral das afirmações da professora

demonstra que, para ela, a literatura está em perigo não exatamente pela ausência de rupturas semelhantes à do modernista Marcel Duchamp, mas justamente porque os escritores querem ser lidos — o problema da falta cada vez maior de pessoas leitoras seria, sob esse prisma, ambíguo, pois aquilo que caracteriza a literatura “exigente” é justamente sua restrição ao público, levando a um paradoxo no qual as altas literaturas só poderiam ser salvas se cada vez menos pessoas as conseguissem acessar, como era no passado. Mas, como a própria LPM deixou bem claro tanto em *Altas literaturas* quanto em *Mutações da literatura no século XXI*, a contradição é inerente ao nosso (indefinido) tempo.

É possível, ainda, uma provocação ao afirmar que o prazer de ler é, nesse contexto, um prazer, além de exigente, masoquista, oposto ao prazer da fruição, indigno e efêmero. Apesar desses problemas, LPM encerra sua obra com o tom cerimonialista que já virou sua marca registrada:

De qualquer modo, a literatura ainda não acabou. Pelo contrário, dá mostras de grande vitalidade e variedade. Ela está em mutação, como sempre esteve, com a diferença de que hoje essa mutação não tem programa ou um rumo, como acontecia quando era regida por academias ou, mais tarde, por manifestos de vanguarda. A literatura está sempre mudando porque ela é uma instituição que reinventa constantemente suas regras, e essas regras são estabelecidas na própria atividade dos escritores. No momento atual, em que todas as atividades humanas parecem desprovidas de paradigmas e de programas, as características que a definem são, mais do que nunca, precárias e instáveis. E é por isso que precisamos conservar não os modelos, mas os valores que a sustentaram no passado. PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 264-5)

A última obra publicada pela autora, até agora, foi a seleção de lembranças *Vivos na memória* (Companhia das Letras, 2021), na qual a professora deixa de lado a crítica literária para dar lugar às boas memórias que guarda de seus tempos idos, citando experiências vividas ao lado de grandes nomes como Roland Barthes, Antonio Candido, Haroldo de Campos, Tzvetan Todorov, Osman Lins, Julio Cortázar, Michel Butor, Décio de Almeida Prado, José Saramago, Claude Lévi-Strauss, Paulo Leminski, Jacques Derrida, dentre outros, curiosamente, todos já falecidos. A obra possui um tom de epílogo, a professora faz questão de demonstrar que seus pares já se foram, revivendo momentos de alegria que a marcaram durante sua trajetória. Ao lado de gigantes agiganta-se, pois, a professora, ciente de que exerceu, e ainda exerce, num tempo em que a verdade oculta que não mais existe e o simulacro elevou-se à categoria de “verdadeiramente” verossímil, papel fundamental e indispensável para qualquer reflexão sobre a literatura no Brasil e no mundo.

A trajetória da professora Leyla Perrone-Moisés mostra-se pertinente à reflexão desenvolvida nesta tese na medida em que demonstra como não seria produtiva uma restrição prévia imposta à cultura popular e de massas e, por conseguinte, às “baixas” literaturas quando se almeja tecer reflexões acerca do atual estado de coisas, especialmente quando se trata de literatura, da mesma forma que uma forte dileção para com os valores arbitrários do passado não pode produzir uma reflexão que não esteja fadada ao elitismo e, conseqüentemente, a uma determinante distância das vidas das pessoas. Apesar da notória insatisfação, LPM não teve escolha a não ser observar criticamente os novos paradigmas de produção/escrita/publicação e consumo/leitura/vendas das obras literárias neste século, ainda que sempre imbuída da tarefa de seleção por julgamento de valores. É possível constatar, com isso, que a escolha pela via da negação não é mais uma alternativa.

Tomar as baixas literaturas como objetos de estudo não significa, nem poderia, alçá-las à condição de altas, assim como ignorar as baixas literaturas não anula seu crescente consumo, leitura e presença cada vez mais propagadas e incorporadas ao cotidiano de todos. Novamente menciono, pois, a necessidade de uma nova fundação epistemológica que almeje analisar as produções contemporâneas sob a égide da inclusão e observação, suplantando a exclusão e os pré-julgamentos de outrora, e que se ponha em direção a uma nova catalogação que prescindia de certos rótulos reducionistas criados pela nefasta e atribulada relação entre o elitismo intelectual e as dinâmicas mercadológicas criadas ao longo do século passado.

CAPÍTULO SEGUNDO

A vista da sarjeta: naturalismo literário

*Depuis que l'auteur de Nana
Chez nos ennemis se sauva,
Sur un pot-de-chambre il s'amuse
A se torcher avec... J'accuse!*²⁸

Em 1871, sentado em um penico fumegante com os dizeres “Ordures Littéraires” (excrementos literários), seguidos pelos versos nada amistosos citados acima; em 1899, retratado como um grande porco sentado numa pilha de livros e pintando o mapa da França com fezes retiradas de um pote com os dizeres “Caca International” (cocô internacional), a passagem de Émile Zola pela história nada teve de tranquilo, como pode ser percebido em numerosas gravuras publicadas no final do século XIX refletindo o total fastio da sociedade francesa para com o autor do manifesto naturalista *Le Roman expérimental*, (*O Romance experimental*, 1880). A chegada do naturalismo foi nada menos do que um escândalo retumbante em todas as regiões nas quais se manifestou, mas foi na França que suas bases foram efetivamente estabelecidas.

Com o expansionismo europeu em seu auge, cientistas positivistas e deterministas procurando na biologia a razão para os males do homem, charlatões dedicando-se a sofismas com o intuito de justificar a corrida colonialista sob o pretexto de “melhorar” as raças humanas inferiores com a superioridade europeia. A revolução burguesa pusera um fim ao mecenato aristocrático e a industrialização rapidamente substituiu o patronato pelo mercado. Considerado como uma radicalização do realismo, “A especificidade do naturalismo frente ao realismo aparece normalmente com a adição de uma obsessão pelas doenças e por aquilo que se degrada no tempo” (LEITES, 2017, p. 133), portanto:

(...) em certa medida, as obras de especialistas que se dedicaram a estudar o naturalismo o fizeram buscando suas especificidades e nesse caminho revelaram o que o naturalismo é para além da mimesis, muitas vezes paradoxalmente com o que de mimético existe ali: é cruel em suas análises, trágico em sua inspiração, irônico no método, obcecado pelas degradações, às vezes expressionista no estilo. (Ibidem)

²⁸ “Já que o autor de Nana / Escapou de nossos inimigos, / Em um penico ele se diverte / limpando-se com... J'accuse!”. (Tradução do autor)

Os pesquisadores Lilian R. Furst e Peter N. Skrine salientam que a terminologia também é problemática no contexto do naturalismo:

Naturalismo, tal como o seu adjectivo derivado “naturalista”, é termo ilusório na medida em que, evocando associações com a “natureza” e “naturalidade”, nos leva a deduzir, dum modo por demais fácil e vago, que conhecemos, se não o seu significado preciso, pelo menos a sua área de referência. A verdade é que, quanto mais exemplos encontramos, mais nos apercebemos do seu vasto campo de alcance e das suas complexas conotações. Tão pouco se limitam, tanto o substantivo como o adjectivo, a serem termos da crítica erudita refinada. (FURST; SKRINE, 1975, p. 09)

Para os pesquisadores, a crença de que a arte é, fundamentalmente, “(...) uma representação mimética objectiva da realidade exterior (em contraste com a transfiguração imaginativa, subjectiva, praticada pelos Românticos)” (Ibidem, p. 18) é o ponto de convergência entre realistas e naturalistas. Sob esse prisma, o naturalismo propõe um olhar mais enérgico, ou menos comedido e/ou sutil/irônico, dando vazio a representações que buscam uma verdade sem censuras morais e éticas, lançando mão de observações que se assemelham às de uma autópsia — umas das gravuras de Émile Zola mostrava-o, justamente, observando com uma lupa dejetos de animais numa calçada, Henry James cunhou-lhe o improprio de “O Apóstolo da Sarjeta” (SOARES, 2017, p. 231). A predileção pelos aspectos mais repugnantes do homem e da sociedade carrega uma carga crítica que não se permitia delimitar apenas ao campo do escândalo social, ultrapassando frequentemente a tênue linha entre a crítica e a ofensa. Ainda sobre Zola, os autores comentam que o escritor francês previu, na arte, algumas conclusões que, futuramente, viriam a fazer parte do glossário da psicanálise freudiana:

O título dum dos seus romances, *La Bête humaine* [*A Besta humana*, 1890], poderia servir de etiqueta descritiva a muitas figuras naturalistas. Os Naturalistas parecem mesmo fazer inverter o processo da evolução, mostrando a degeneração do Homem até a um estado sub-humano (...) Particularmente quando em crise, sob alguma forma de pressão ou sob o ímpeto da necessidade sexual ou da influência do álcool, o Homem reverte ao brutalismo primitivo latente dentro de si (como Freud demonstraria um pouco mais tarde). A imagética recorrente nos escritos naturalistas é extraída do mundo animal e o seu vocabulário, como Cowley observa na sua *Natural History of American Naturalism*, mostra-se abundante em formas como “a lei das garras e das presas”, “primordial”, “luta pela existência”, “selvagem”, “o sangue dos seus antepassados Vikings”, e assim por diante. Escusado será dizer que esta concepção de ser humano provocou forte oposição e expôs os Naturalistas a ataques de várias frentes. (FURST; SKRINE, 1975, p. 29)

Ademais, a doutrina naturalista encontra no determinismo uma de suas fontes mais abundantes, assumindo o destino como resultado de fatores externos que superam os internos como a moral, a ética e a cultura, os protagonistas de romances naturalistas estão, fundamentalmente, suscetíveis ao meio em que vivem, meio que os modela e determina seus pensamentos, ações e reações. Um dos principais teóricos do determinismo foi Hippolyte Taine (1828-1893), em seu prefácio da obra *Histoire de la littérature anglaise* (1864) ele afirma que “O vício e a virtude são produtos, como o vitríolo e o açúcar” (TAINÉ, 2012, online, tradução do autor)²⁹, e sobre essa comparação, Furst e Skrine comentam o seguinte:

Da mesma forma que a máquina que produz vitríolo não é intrinsecamente melhor ou pior do que aquela que faz açúcar, também o homem mau está no mesmo plano que o homem bom: nenhum deles é responsável por aquilo que é, ambos foram condicionados por forças que estão para além do seu controle. Eis aqui, na sua essência, aquela amoralidade pela qual os Naturalistas em breve se tornaram notórios. (FURST; SKRINE, 1975, p. 34)

Os autores seguem discorrendo sobre as ideias naturalistas e sobre seu principal propagador, Zola, com um tom reprobatório que sanciona as críticas feitas no passado, a saber:

Esta negligência da forma em favor da primazia do assunto e do método viria a ter sérias consequências para os escritos naturalistas. É certo que este é apenas um dos pontos fracos duma doutrina que foi, *muito justamente* [grifo meu], atacada de todos os quadrantes. Os críticos revelaram-se unânimes na sua condenação. Desde o comentário suave de Henry James, “O Sr. Zola tem menos poder a raciocinar do que a representar” (“The Art of Fiction”, *Longman’s Magazine*, Set. 1884, p. 502), passando pelo dito espirituoso de George Moore, catalogando Zola de “um exemplo notável da insanidade do bom-senso” (“A Visit to Médan”, *Confessions of a Young Man*, Londres, 1926, p. 267), pela adjectivação de Edmund Gosse, “grotesco, violento e limitado” (“The Limits of Realism in Fiction”, *Forum*, Junho de 1890), até a recente descrição da doutrina de Zola, feita por Hemmings, como “infantil” e “incrivelmente ingênuo” (*Émile Zola*, Oxford, 1953, p. 109). Perante esta censura universal, não há necessidade de descobrir mais buracos na tessitura, já de si tão gasta, da teoria naturalista. Colocar as artes no mesmo plano das ciências e impor o método científico ao artista criador era manifestamente absurdo e este erro fundamental viria a tornar a teoria insustentável. É na impossibilidade das suas premissas que o Naturalismo contém os germes da sua própria dissolução. (Ibidem, p. 47)

Furst e Skrine concordam que a séria limitação teórica somada à mediocridade de boa parte de seus adeptos na França teria levado o naturalismo ao seu esgotamento num curto espaço de tempo (Ibid, p. 48), suas conclusões, entretanto, não são reducionistas, como será visto.

²⁹ “*Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre*”.

O movimento naturalista assenta-se, segundo o pesquisador Newton Cunha (2017), sobre cinco premissas filosóficas, a saber:

1. oposição às correntes idealistas ou metafísicas, adotando-se uma visão materialista do mundo e a convicção de que toda ideia de caráter espiritualista será, mais cedo ou mais tarde, superada; 2. só se pode realmente conhecer o que o método científico aplicado pelas ciências naturais nos permite investigar; tal método, que formula as leis de causa e efeitos dos fenômenos, aplica-se igualmente ao exame da sociedade e, portanto, às ciências sociais; 3. a aplicação técnica do conhecimento científico é a única ou, pelo menos, a melhor solução para os problemas humanos e seus interesses concretos; 4. consequentemente, há uma esperança efetiva na racionalidade, no progresso contínuo e crescente das sociedades, tanto quanto no domínio tecnológico da natureza; 5. por meio de processos ou estádios, tudo evolui do mais simples para o mais complexo, do indefinido/imperfeito para a estabilidade — a matéria, a vida, a arte. (CUNHA, 2017, p. 40)

Em resumo, os naturalistas opunham-se a toda sorte de elucubrações metafísicas eminentemente particulares e subjetivas, admitiam como fato apenas aquilo que era possível investigar com o método científico e que essa era verdadeira função social da proposta enquanto alternativa para solução dos problemas humanos, dessa alternativa surge uma esperança na racionalidade que assume o papel de condutora do progresso sob uma perspectiva na qual tudo evolui do simples/imperfeito para o complexo/estável.

Esse *fato* do estudo científico ou da proposição filosófica equivale, no universo literário do naturalismo, à “fatia de vida” que serve como ponto de partida à narração, assim conservada em sua máxima verdade. A sociedade, por sua vez, corresponde ao ambiente próprio do homem e, por isso mesmo, o condiciona sob todos os aspectos, tal como os fenômenos físicos e químicos determinam as condições naturais. (Ibidem, p. 47)

Igualmente pertinente aqui é a discussão terminológica em torno do conceito de ciência positiva, na qual o termo *positivo* “(...) designa o que está posto à vista, ao reconhecimento mais imediato, consistindo, portanto, em uma realidade existente ou de fato” (Ibidem, p. 41). São esses, justamente, os elementos que representam os malogros da concepção naturalista, tendo sido rapidamente superados ao longo do século XX por teorias sociais mais complexas que levavam em consideração novos fatores que não existiam, ou não eram ainda identificados, à época dos manifestos naturalistas, fatores como o processo de globalização que redefiniu a maneira como as sociedades se constituem e convivem, conferindo a aspectos constituintes exógenos uma importância antes renegada pelos ditames deterministas.

A pesquisadora Leda Tenório da Motta (2017) aprofunda a reflexão sobre a relação entre ciência positiva, fato e temperamento em Zola. Em certa ocasião o escritor francês afirmou que: “A palavra ‘realista’ não significa nada para mim, que subordino o real ao temperamento. Façam obras verdadeiras e eu as aplaudirei” (ZOLA, 1989, p. 33), claramente contradizendo os pressupostos filosófico-teórico-metodológicos naturalistas, sobre isso Leda Motta afirma que:

(...) tão certo quanto o “temperamento” ou a “têmpera” é atinente à índole do indivíduo e ao fato físico da consistência dos metais, o senso do real convida-nos à pletora de significados. Não é só afecção (em francês, *sentiment*), nem é tanto o “sentido” enquanto percepto sensorial, nem é tanto o “sentido” enquanto dimensão ou coisa simbólica. Dito de outro modo, a realidade é dada mas também construída. Zola escreve temperamentalmente, torrencialmente, flamejantemente. Só essa febre de escritura já seria suficiente para mostrar que sua natureza não pode ser reificada, porque, no momento em que busca a realidade sólida, não conta senão com palavras. (MOTTA, 2017, p. 60)

A forma escolhida por Zola para construir seus protótipos foi a do romance de tese, apesar do que afirmaram Furst e Skrine sobre a negligência formal dos naturalistas, estudos mais recentes demonstram como o cuidado formal tem, na verdade, valor determinante para a criação do efeito estético característico deste movimento. “Romance de tese” é uma concepção que não escapa a delimitações formais, uma vez que pretende apresentar uma ideia, ou ponto de vista, para então demonstrar sua validade por meio das “evidências” (fatos) narrados e, posteriormente, indicar as causas de tais problemas em elementos étnicos, de costumes, morais, da influência do meio, do temperamento, enfim, a focalização na questão patológica serve à argumentação de que são, na verdade, consequências hereditárias de doenças, vícios, mau-caratismo, etc.

A questão da forma e sua função no naturalismo pode ser mais bem esclarecida com as palavras da pesquisadora Ana Claudia de Oliveira (2017):

O efeito de sentido naturalista central mostra ao leitor que assim são os fatos, o que implica que o autor aproxima-se do seu público para escolher como naturalizar-lhe o fato ou a tese. Esse modo é assim resultante tanto de uma visão objetivada pela intencionalidade de documentar a época, como também de uma visão subjetiva que desencadeia a captação da processualidade do que é descrito e narrado. Esse é o bojo estruturante que articula efeitos de um dizer verdadeiro que instaura o contrato veridictório. Problemática do constructo do mundo observado em mundos de linguagens, esse é um arranjo estético formado pela particular organização plástica, quer das palavras, quer das tintas, quer dos materiais arquitetônicos, quer dos traçados viários da urbe que fazem parecer o mundo estudado cientificamente, com régua e compasso na coleta dos dados, guiando-se por fontes bibliográficas, dos conhecimentos de vários campos da ciência de seu tempo em transformação e, também, por outras fontes diversas, que são regidas pela observação e

experimentação do abordado no projeto e na execução da obra a fim de que produza impactos de um dizer naturalista, de um dizer verdadeiro. (OLIVEIRA, 2017, p. 64)

Percebe-se que aquilo que Wolfgang Iser chamou de “suspensão da descrença” no acordo ficcional, que proporciona a almejada manifestação do efeito estético de ilusão da verossimilhança, não pode ser atingido senão por um trabalho minucioso e de equilíbrio entre forma, conteúdo e expressão. “Nessa perspectiva, assumimos a abordagem do naturalismo como o nascedouro da sociedade de massa e de consumo” (Ibidem, p. 66), visto que o movimento pode ser classificado como pioneiro no quesito de aproximação entre artista e público, numa relação agora mediada pela mão invisível do mercado e não mais pelo mecenato ou patronato. Ainda, segundo Oliveira, no contexto da época, “(...) o ato de compra dava os primeiros passos para se transformar em uma experiência estética da modernidade, com os primeiros desfrutes do prazer de consumir” (Ibid, p. 86), neste contexto, o naturalismo adquire fumos proféticos ao demonstrar o que restaria do ser humano quando a maioria de seus impulsos e compulsões forem saciados ao ponto do torpor, numa futura experiência de anestesia social catalisada pelo trabalho alienante e consequente exploração da classe proletária pelos capitães da nova indústria.

Otto Maria Carpeaux afirmou, na *História da Literatura Universal* (1959/2012), corroborando com o presente raciocínio, que o radicalismo naturalista “(...) acompanhava-se de um pessimismo cada vez mais grave, reflexo do determinismo econômico que o capitalismo industrial impôs ao mundo. (...) [dessa forma] foi acentuada a relação entre os progressos do capitalismo e a perda da alegria de viver” (CARPEAUX, 2012a, p. 160-61).

2.1 – O Naturalismo nos Estados Unidos

O naturalismo norte-americano, por sua vez, tomou rumos inesperados pois teve um início inesperado: catalisado pela “(...) desilusão em face de um sonho de sucesso, abundância e felicidade, o qual tinha arrastado muitos emigrantes aos Estados Unidos. O colapso deste mito predominantemente agrário acordou em sobressalto os Americanos para as duras realidades” (Ibid, p. 51-2). No compêndio intitulado *O Naturalismo* (Perspectiva, 2017), organizado por Jacó Guinsburg e João Roberto Faria, em artigo assinado por Marcos Soares, consta que o naturalismo representou, para os EUA, muito mais do que um movimento literário, segundo o texto:

A despeito de conquistas anteriores importantes da prosa estadunidense (notadamente na obra de Edgar Allan Poe (1809-1849), Nathaniel Hawthorne (1804-1864), Hermann Melville (1819-1881) e de alguns transcendentalistas), é somente com a geração de escritores realistas e naturalistas da virada do século que a tarefa de criar uma literatura “autenticamente local” ganha ímpeto. (SOARES, 2017, p. 271)

Com o fim da Guerra Civil Americana proliferaram críticas contra a chamada “literatura idealista”, a insurgência de vozes que pregavam a radicalização do realismo literário por meio de um movimento de adesão a Zola produziu críticas ferozes contra a tendência ao vitorianismo que dominava a produção literária da época. O viés ideológico predominante nas artes literárias estadunidenses de então era o de que:

(...) a descrição de comportamentos sóbrios e exemplares era mais útil para a “comunidade” do que a análise de seus defeitos. O principal alicerce ideológico dessa crença era o otimismo da retórica do progresso, aparentemente ilimitado após a aniquilação do sistema escravocrata sulino (e outros atrasos correspondentes) após 1865. (Ibidem, p. 272)

Acontecia então, nos EUA, uma mudança histórica semelhante à da França entre 1848 e 1870 — uma economia majoritariamente agrária transformava-se radicalmente num contexto em que a importância crescente do comércio e da indústria levava rapidamente à criação de grandes centros urbanos nos quais efervescia o deslumbramento causado pelas novas possibilidades desse novo modelo econômico.

O sentimento de novidade que representavam os novos centros urbanos, evidências “incontestáveis” do poder dos novos tempos, dá origem a um ímpeto investigativo que se espalha por todas as áreas da vida. Nesse sentido, pode-se dizer que o

surgimento do naturalismo nos Estados Unidos faz parte de uma estrutura de sentimento muito mais ampla, cujos desenvolvimentos contribuíram para formulações literárias precisas. (SOARES, 2017, p. 273)

Diante de um período completamente instável e incerto, uma geração de escritores militantes das causas proletárias surge como força motriz do naturalismo nos EUA, o escritor naturalista transmuta-se em jornalista e em sociólogo, investigador das novidades, uma máquina de raio-x que desvende os pormenores da diversidade e da novidade:

O naturalismo surge justamente dessa combinação entre a acuidade descritiva, o apego à realidade empírica e, ao mesmo tempo, a percepção de que cada pormenor deve ser avaliado a partir da consciência observadora formalizada na escolha do foco narrativo. (Ibidem, p. 275)

A diferença mais determinante do naturalismo estadunidense para com os movimentos naturalistas europeus é a falta de um elemento unificador, de grupos definidos, de manifestos. O naturalismo estadunidense surgiu “quase que naturalmente” a partir das observações de problemas sociais e econômicos que cresciam na mesma proporção que os grandes centros urbanos e comerciais, o que leva, pois, à necessidade de se enquadrar o período falando sobre suas gerações:

Assim, a primeira, que se estende desde meados da década de 80 até aos últimos anos do século, inclui Hamlin Garland (1860-1940), Stephen Crane (1871-1900) e Frank Norris (1870-1902), escritores de caráter e calibre bem diferentes. A segunda geração, já posterior a 1900, é um grupo ainda mais curiosamente diversificado: Theodore Dreiser (1871-1945), Jack London (1876-1916), John Steinbeck (1902-1968), Sinclair Lewis (1885-1950), Upton Sinclair (1878-1968), Sherwood Anderson (1876-1941) e James T. Farrell (1904-) [Farrell era vivo na época da publicação, 1975, vindo a falecer em 1979]. A verdade é que esta tentativa de distinguir grupos no Naturalismo americano tem escassa utilidade, uma vez que eles nunca existiram de facto. Além disso, quando estes escritores fizeram comentários sobre a sua arte, foi sobretudo em cartas, autobiografias e escritos marginais fortuitos, e não em manifestos formais. Assim, escritos programáticos tão escassos dificilmente produziram efeito sobre o Naturalismo americano. (FURST; SKRINE, 1975, p. 53)

Gozando de uma relativa liberdade teórica, especialmente quando comparado às manifestações europeias, o naturalismo nos EUA encontrou terreno fértil que, por sua vez, proporcionou-lhe uma durabilidade consideravelmente maior, tendo estendido-se até boa parte do século XX. Os naturalistas europeus, tragados por suas próprias teorias, não podiam, ou não queriam, conceber a flexibilidade notória dos estadunidenses, que lhes garantiu “(...) uma fonte de vitalidade além-Atlântico” (FURST; SKRINE, 1975, p. 54), Furst e Skrine concluem, sobre o naturalismo nos EUA, da seguinte maneira:

Embora possa parecer pouco concludente, não nos resta outra alternativa senão aceitar o facto de que o Naturalismo nos Estados Unidos não foi primariamente um conceito literário, mas antes uma visão do homem na sociedade e um estilo de escrever de acordo com a sua época e é esta a razão por que ele aparece em tantos e tão diversos escritores ao longo dum período tão extenso. Ele ficou, simultaneamente, aquém e além do Naturalismo europeu. (FURST; SKRINE, 1975, p. 54-5)

O pesquisador Marcos Soares, por sua vez, destaca algumas características particulares de escritores naturalistas americanos. Ao comentar a obra *McTeague: A Story of San Francisco* (1899), de Frank Norris, chama a atenção para o fato de que “(...) as personagens são destituídas de qualquer poder de decisão sobre seus destinos, se transformando em vítimas de forças inconscientes, quase atávicas, que eles próprios não podem compreender” (SOARES, 2017, p. 279). Sobre a obra de Jack London e Upton Sinclair destaca que: “Em ambos encontraremos a simpatia pelas vítimas do progresso, a descrição e a análise da vida através da óptica dos excluídos, o ímpeto de reforma e intervenção nos aspectos práticos da vida social” (Ibidem, p. 281). Em considerações sobre as obras *People of the Abyss* e *The Call of the Wild*, ambas publicadas por Jack London em 1903, destaca uma característica marcante do naturalismo, a zoomorfização e suas circunstâncias, segundo Soares, para escrever *People of the Abyss*, Jack London

(...) passou sete semanas vivendo entre os mendigos da cidade [Londres], dormindo em albergues de indigentes enquanto fazia um relatório detalhado da vida de homens reduzidos ao nível de animais. Dessa aproximação, fiel à experiência social, surge a ideia de escrever alegorias sobre o capitalismo em que animais estão no centro da narrativa, fazendo com que esse tipo de redução tirasse do caminho considerações de ordem “moral” para que emergisse um retrato da selvageria da vida social. (Ibid)

Já sobre sua obra de maior sucesso, *The Call of the Wild*, salienta que “O livro dramatiza o que London chamava de *devolution*, processo através do qual o conforto e outras marcas da civilização são gradativamente deixados de lado no confronto com uma vida de privações e competição” (Ibid). Na obra *The Jungle* (1906), de Upton Sinclair, Soares destaca o retrato fiel e análise contundente das condições degradantes da vida de imigrantes explorados pela indústria:

As descrições das condições sórdidas de habitação dos trabalhadores, as nauseantes práticas de produção de enlatados e as atividades verdadeiramente criminosas aceitas como normais pela indústria, que levava à morte de dezenas de operários todos os meses, são pintadas com cores fortes e convincentes. (...)

As descrições do livro despertaram tamanha comoção pública, que o Presidente Roosevelt ordenou uma investigação cuidadosa dos procedimentos da indústria, seguida da aprovação da Lei de Inspeção de Carne em 1906. (SOARES, 2017, p. 282)

A curiosidade sobre o presidente americano e a aprovação da lei de inspeção de carnes citada acima poderia, inclusive, engrossar o caldo da reflexão acerca da (in)utilidade da arte depreendida por Leyla Perrone-Moisés, conforme consta do capítulo anterior.

Outrossim, Furst e Skrine também destacam as características tidas como mais notáveis, ou mais facilmente identificáveis, em textos naturalistas, elegendo como ponto mais importante da temática naturalista:

(...) o facto de que em todos os níveis da sociedade prevalecem os mesmos princípios condutores e de que todos os homens se revelam fundamentalmente iguais. (...) — seres comandados pela hereditariedade, pelo meio e pelas pressões do momento. (...) Por esta razão a descrição do meio desempenha um papel vultoso nas obras do Naturalismo e por esta razão também com frequência não há um "herói" verdadeiro. O heroico é alheio à visão científica do homem: a liberdade de escolha e responsabilidade pelas suas acções são implicitamente negadas a um ser determinado por forças que estão para além do seu controle. É mais esta visão pessimista do homem do que qualquer carácter desagradável inato do tema que faz do romance naturalista uma leitura bastante deprimente. (FURST; SKRINE, 1975, p. 73)

Os autores chegam a uma conclusão, digamos, conciliadora: assumindo que os sucessos e os fracassos de um movimento literário não podem ser mensurados em somas e gráficos exatos, à maneira de uma empresa que executa seu balanço, e que, da mesma maneira, “Tão pouco podemos dar o balanço por encerrado, porque a crítica literária é um processo de constante reavaliação” (Ibidem, p. 97). Furst e Skrine pontuam que, do cômputo geral de suas considerações, “(...) resulta a conclusão paradoxal de que o Naturalismo atingiu o maior êxito nos aspectos em que pareceu fracassar, ou seja, naqueles em que se afastou, ou melhor, em que ultrapassou os seus próprios objectivos” (Ibid, p. 99), falhou como tentativa de parer arte e ciência, ressobrou enquanto patenteador de extensos novos campos temáticos acerca da luta de classes, premissa fundamental da literatura do século XX.

2.2 – Uma (re)volta ao passado: neonaturalismo na literatura

Já não somos naturalistas tão simplesmente porque a nossa época é diferente daquela que gerou o naturalismo, mas isso não significa que deixemos de corresponder, no nosso tempo, de acôrdo com as suas imposições, àquilo que o naturalismo buscava compreender no seu.

(Nelson Werneck Sodré em “O Naturalismo no Brasil”, 1965, p. 212)

O trecho acima consta na conclusão da obra citada, não tendo, infelizmente, suas implicações sido tratadas de maneira detalhada, o próprio autor indica que não enveredou por este caminho pois demandaria uma nova pesquisa, nas últimas páginas da obra Sodré afirma, ainda, que:

Se, depois de um largo mergulho no mundo naturalista, voltando ao nosso tempo, verificássemos o que a literatura se esmera em apresentar, em determinadas áreas, teríamos a surpresa de constatar que a herança naturalista não está extinta, mas apenas deformada. Essa confrontação entre um passado aparentemente distante e um presente que pretende ser inteiramente nôvo e original em suas manifestações literárias, completa-se quando se constata o reaparecimento de velhas formulações, supostamente sepultadas. Duas delas logo se destacam. Uma, a de associação ou fusão entre os processos científicos e os processos literários. Outra, a associação entre a criação artística e a neurose. Pois são colocações típicas do naturalismo, que a tantos parece definitivamente morto. (SODRÉ, 1965, p. 233)

Conforme afirmei na introdução desta tese, o termo “neonaturalismo” não retornou muitos resultados relacionados à literatura no Brasil, bem diferentes, contudo, foram os resultados da pesquisa do termo “neo-naturalism”, com e sem o hífen, em trabalhos acadêmicos estadunidenses, nos quais a temática há muito vem figurando como objeto de estudos. No Brasil, uma das poucas, e pioneiras, obras que tratam abertamente do assunto é *Tal Brasil, qual romance?* (1984) de Flora Süssekind, resultado de sua dissertação de mestrado e vencedora do Prêmio Jabuti de 1985 na categoria de Autor Revelação, outra obra que também será citada adiante é *O Conto Brasileiro Contemporâneo* (1975), de Alfredo Bosi, destacando sua definição sobre literatura brutalista. Ao abordar a obra de Graciliano Ramos e o chamado “novo romance de Trinta”, Süssekind, que por vezes refere-se a tais obras como “surtos naturalistas” (1984, p. 42), elenca algumas características e destaca suas peculiaridades. Apesar de seu tom acusatório, que leva a autora a referir-se aos naturalistas contemporâneos, ou neonaturalistas, como a “nova quadrilha” de escritores, em referência irônica à aproximação do estilo com as páginas jornalísticas policiais (1984, p. 17), Süssekind ressalta que não pretende “(...) repartir a literatura brasileira em grupos antagônicos. Em naturalistas ou não. Em bandidos e mocinhos” mas, na verdade, investigar “(...) que caminhos

e transformações estéticas e ideológicas segue esse naturalismo” (SÜSSEKIND, 1984, p. 114-15). A leitura da obra, contudo, demonstra como Sússekina acaba ficando sem saída em alguns momentos, impossibilitada de separar a crítica da acusação e, portanto, de apontar os “bandidos”.

A autora toma o naturalismo como um mal a ser superado pelos mesmo motivos que o fizeram as vanguardas históricas, combatendo a deposição estética da mimesis em prol da assunção da representação literária como semelhança ou, em termos freudianos, como repetição. Uma outra escritora que tratou de forma semelhante o mesmo assunto foi a poeta Ana Cristina Cesar na obra *Literatura não é documento* (1980), valendo-se de considerações teóricas estadunidenses sobre a arte cinematográfica, segundo as quais toda narrativa fílmica, e toda e qualquer narrativa, por extensão, é um documentário, Cesar ataca a associação entre a literatura, especialmente a naturalista, e a uma pretensa intenção de desnudar a realidade com tintas do grotesco. Sobre isso, o professor Jorge Wolff, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), afirma o seguinte:

Com as lentes próximas como nunca do que chamamos “realidade” desde meados do século XIX, algumas das principais vertentes narrativas ocidentais — apontam elas [Sússekina e Cesar] — vêm buscando se confundir com a “verdade indiscutível” supostamente contida no real, em novos modos de representação que decalam o imaginário fotográfico e cinematográfico do período histórico conhecido como “modernidade”. (WOLFF, 2013, p. 324)

Focando mais especificamente na cultura, e na literatura, estadunidense, o professor Alan Gibbs, da University College Cork (Irlanda), publicou recentemente um artigo intitulado *The exonerative deterministic: uses of neo-naturalism in twenty-first century American culture*³⁰ (2021), no qual examina o ressurgimento de formas essencialmente deterministas do naturalismo contemporâneo na cultura dos Estados Unidos, assumindo-os como consequências diretas de políticas neoliberalistas. A definição de determinismo exonerativo consiste numa noção em que as pessoas dotadas de algum poder cometem desvios, sejam morais, éticos ou de conduta, sob a justificativa de que foram forçados por circunstâncias exógenas e adversas, um exemplo bastante famoso desta proposição posta em prática é o seriado televisivo estadunidense *24 Horas*, estrelado pelo ator Kiefer Sutherland, exibido entre 2001 e 2010 contendo, ao todo, nove temporadas, segundo o autor:

³⁰ “O determinista exonerativo: usos do neonaturalismo na cultura americana do século XXI”. (Tradução do autor)

Por um lado, surgiram vários textos que dão suporte ao status quo, retratando os que estão no poder como sendo compelidos a agir de maneiras particulares, geralmente seguindo caminhos morais utilitários que produzem graus variáveis de danos colaterais. Várias séries televisivas sobre crimes desse período, 24 Horas ou Dexter, por exemplo, retratam homens brancos trabalhando na aplicação da lei que são colocados em posições incongruentes de relativa impotência, muitas vezes se sentindo forçados a dobrar ou violar as leis para levar os criminosos à justiça. O determinismo exonerativo desses textos busca justificar as ações de seus protagonistas aparentemente constrangidos. Por outro lado, inúmeros textos subalternos — *The Wire* é um exemplo preeminente na televisão norte-americana — são construídos mais a partir da posição daqueles genuinamente desempoderados pelos resultados das políticas neoliberais e neoconservadoras do início do século XXI. Nesses textos, protagonistas de grupos marginalizados — seja por questões de classe, raça, gênero ou uma combinação desses fatores — encontram-se subjugados por forças sociais, muito à maneira dos protagonistas do período “clássico” do naturalismo, no final do século XIX e início do século XX. (GIBBS, 2021, p. 02-3, tradução do autor)³¹

Para uma melhor apreensão sobre o emprego de estratégias literárias naturalistas na contemporaneidade faz-se necessário tecer alguns comentários sobre a cultura neoliberal. Gibbs define o neoliberalismo citando uma passagem de um capítulo escrito pelas pesquisadoras Jane Elliott e Gillian Harkins intitulado *Introduction: Genres of Neoliberalism*³² (2013), segundo o qual, a ideia neoliberal consiste em:

O dismantelamento de direitos públicos como educação e bem-estar e a construção de versões alternativas da rede de segurança social permitindo, assim, que os Estados pareçam soberanos aos olhos das populações nacionais, como prisões, trabalho semi-carcerário e expansão militar. (ELLIOTT; HARKINS, 2013 apud GIBBS, 2021, p. 03, tradução do autor)³³

Para Gibbs, um breve exame do atual contexto político estadunidense mostra como os discursos neoliberal e neonaturalista estão fortemente entrelaçados, a manifestação dúbia deste neodeterminismo citada acima revela como o neoliberalismo opera em dinâmicas

³¹ “On the one hand, a number of texts have emerged which provide support for the status quo, depicting those in power as being compelled to act in particular ways, generally following utilitarian moral paths which produce variable degrees of collateral damage. A number of television crime series of this period, 24 or Dexter for example, depict white males working in law enforcement who are placed in incongruous positions of relative powerlessness, often feeling forced to bend or break laws in order to bring criminals to justice. The exonerative determinism of these texts seeks to justify the actions of their apparently constrained protagonists. On the other hand, numerous subaltern texts – *The Wire* is a pre-eminent example on US television – are constructed more from the position of those genuinely disempowered by the results of the early twenty-first century’s neoliberal and neoconservative policies. In these texts, protagonists from marginalized groups – whether due to issues of class, race, gender, or a combination of those factors – find themselves overwhelmed by societal forces, very much in the manner of the protagonists of the “classic” period of American naturalism, in the late-nineteenth and early-twentieth century”.

³² “Introdução: gêneros do neoliberalismo”. (Tradução do autor)

³³ “The dismantling of public entitlements such as education and welfare and the construction of alternate versions of the social safety net that allow states to appear sovereign in the eyes of national populations, such as prisons, semicarceral workfare, and military expansion”.

paralelas. Por exemplo, o poderio militar e econômico dos Estados Unidos está constantemente em busca de novos malabarismos discursivos para escoar a culpa de suas atitudes controversas, como as invasões a países do Oriente Médio que invariavelmente resultam em torturas e demais crimes contra a humanidade. Isso só é possível graças à manipulação discursiva de questões políticas sobre soberania e grandeza. Isso ocorre ao mesmo tempo em que a mesma política neoliberal impõe aos desprovidos de poder total responsabilidade por seus atos perante as leis.

O discurso da ideologia neoliberal, em outras palavras, apresenta o indivíduo como tendo suficiente livre-arbítrio para se tornar autodeterminante, pelo menos no campo do sucesso ou fracasso econômico. O indivíduo é assim transformado no que alguns comentaristas chamam de ‘homo oeconomicus’, o empresário neoliberal supostamente no controle e responsável por seu próprio desenvolvimento. (GIBBS, 2021, p. 04, tradução do autor)³⁴

A dualidade do discurso neoliberalista funciona de maneira simultânea, e o resultado esperado é fundamentalmente paradoxal: os poderosos procuram mitigar sua própria agência, e responsabilidade, em eventos trágicos por meio da inversão da “culpa”, delegando aos desempoderados o peso de terem decidido democraticamente pelo governo da situação, dessa forma o conceito de responsabilidade é imposto hierarquicamente de cima para baixo, e nunca ao contrário (Ibidem). Gibbs argumenta que o neoliberalismo passou por cinco fases de influência na sociedade norte-americana: a duas primeiras entre os anos de 1970 e 1980, as duas seguintes nos anos de 1990 e 2000, e a última, atual:

O estágio ontológico final (...) postula um neoliberalismo poderoso em sua persuasão que consome toda a experiência cultural e social do Ocidente. Considerando que o naturalismo é tipicamente concebido como uma forma pessimista em que forças maiores dominam os personagens, há aqui, claramente, uma potencial congruência. (Ibid, p. 05, tradução do autor)³⁵

Tendo, pois, os princípios fundamentais do neoliberalismo estabelecido um elo robusto a antigos e enraizados ideais estadunidenses sobre liberdade e soberania, suas inclinações ideológicas acabam sendo ignoradas ou escondidas. Com isso o próprio conceito

³⁴ “The discourse of neoliberal ideology, in other words, casts the individual as enjoying sufficient free will to become self-determining at least in the realm of economic success or failure. The individual is thus transformed into what a number of commentators term “homo oeconomicus”, the neoliberal entrepreneur supposedly in control of and responsible for their own development”.

³⁵ “The final, ontological stage (...) posits a culminating pervasive neoliberalism which subsumes all cultural and social experience in the West. Given that naturalism is typically conceived as a pessimistic form wherein larger forces overwhelm characters, there is clearly here a potential congruence”.

de determinismo acaba sendo incorporado ao ideal neoliberalista no momento em que este “(...) apresenta, pela grande mídia, tais políticas como necessárias, impulsionadas, inescapáveis, até mesmo forçadas pelo resultado de condições externas, conseguindo, assim, que suas ações sejam completa e consistentemente exoneradas [de responsabilidade]” (GIBSS, 2021, p. 08, tradução do autor)³⁶. O autor aprofunda ainda mais sua crítica ao salientar que o neoliberalismo e o neoconservadorismo:

“(...) são, pois, vistos como igualmente sem culpa por repetidas quedas econômicas, violência policial contra negros americanos e agressões a outros países. Neste sentido, deve começar a ficar claro como o naturalismo e seus narrativas determinísticas expiatórias podem ser úteis para aqueles que exercem o poder”. (Ibidem, tradução do autor)³⁷

Focando mais especificamente na literatura, Gibbs afirma que há dois elementos neoliberais que devem ser considerados com cautela no exame de suas relações com o naturalismo literário e determinístico, a saber:

Em primeiro lugar, esse determinismo sublinha como na América contemporânea a capacidade dos despossuídos de escolher significativamente — ostensivamente uma das principais liberdades do neoliberalismo — é de fato consideravelmente diminuída. Em vez disso, o comportamento individual é, na verdade, estritamente determinado. Isso para não dizer que aqueles oprimidos pelo neoliberalismo são totalmente desprovidos do direito de escolha. (...) As escolhas apresentadas aos oprimidos pelo neoliberalismo são, portanto, tão estreitas e sombrias que constituem uma mera zombaria do livre-arbítrio. Em segundo lugar, a forma fortemente determinista do naturalismo americano contemporâneo tem importantes implicações morais. Para certos praticantes, os personagens que eles constroem têm pouca responsabilidade moral por suas ações. Isso ocorre porque seu comportamento é amplamente determinado por forças fora de seu controle, sejam impulsos biológicos inatos ou fatores ambientais externos. Embora tal posição possa ser realista em relação aos desprivilegiados, é mais problemática quando transposta para aqueles que realmente estão em posições de poder social”. (Ibid, p. 10-11, tradução do autor)³⁸

³⁶ “(...) presents policies through the mass media as necessary, driven, inescapable, even forced, as result of external conditions, and its actions are therefore thoroughly and consistently exonerated [from responsibility]”.

³⁷ “(...) are thus seen as equally blameless for repeated economic downturns, police violence against Black Americans, and American aggression overseas. In this sense it should be starting to become clear how naturalism and its expiatory deterministic narratives might be useful to those wielding power”.

³⁸ “Firstly, this determinism underlines how in contemporary America the capacity of the disempowered to choose meaningfully – ostensibly one of neoliberalism’s principal freedoms – is in fact considerably diminished. Instead, individual behavior is actually narrowly determined. This is not to say that those oppressed by neoliberalism are utterly bereft of choice. (...) The choices presented to those oppressed by neoliberalism are thus so narrow and dismal that they constitute a mere mockery of free will. Secondly, the strongly deterministic form of contemporary American naturalism has important moral implications. For certain practitioners, the characters they construct bear little moral responsibility for their actions.

This is because their behavior is largely determined by forces outside their control, whether innate biological drives or external environmental factors. While such a position may be realistic with regard to the disenfranchised, it is more problematic when transposed onto those actually in positions of societal power”.

Alguns naturalistas mais dogmáticos, contudo, insistem que o determinismo estende sua força a todos os membros da sociedade, constituindo-se, assim, indiscutivelmente, numa questão de grau (GIBSS, 2021, p. 11). No terceiro capítulo desta tese, que trará a análise do objeto de estudo (*As Crônicas de Gelo e Fogo*), espero poder esclarecer essas pormenores sobre o determinismo e como, e se, ele age, de fato, nas decisões de todos os membros de uma sociedade ou restringe-se mais especificamente aos desempoderados e desfavorecidos.

A intrínseca, e polêmica, questão ideológica do determinismo foi tratada mais detalhadamente em um artigo, um pouco mais antigo, intitulado *Refashioning American Literary Naturalism: Critical Trends at the Turn of the Twenty-First Century*³⁹, publicado pelo professor da Université Libre de Bruxelles, Christophe Den Tandt, em 2011. Nele o professor lança um olhar ao naturalismo estadunidense com lentes desconstrucionistas, focando especialmente a situação dos novos contextos que circundam a terminologia neste novo século.

Nelson Werneck Sodré afirmou que não somos, nós brasileiros, mais naturalistas simplesmente porque o tempo dos naturalistas já passou — se tal afirmação já era problemática na época de sua publicação, em 1965, agora, avançando-nos pela segunda década do século XXI, a declaração de Sodré acabou adquirindo a condição de datada e, inclusive, diante de estudos como os de Flora Süssekind e Ana Cristina Cesar no Brasil e tantos outros internacionais sobre a presença marcante de elementos naturalistas em produções contemporâneas, desatualizada já no momento de sua publicação.

Christophe Den Tandt afirma que, até a década de 1960, as discussões críticas norte-americanas acerca da definição de escrita naturalista eram construídas com base em reflexões clássicas, ou tradicionais, sobre o movimento do século XIX, admitindo o naturalismo como um realismo pessimista, com uma filosofia que posiciona o homem num mundo mecanizado e o concebe como vítima deste mundo. Ao mesmo tempo, em contraste, o naturalismo era também assumido como um flagelo de censura puritana em plutocracias corruptas (DEN TANDT, 2011, p. 404-5). Em nossa época contemporânea, certos pesquisadores postulam que o (neo)naturalismo não se ocupa mais da tarefa de desmistificação das dificuldades inerentes ao capitalismo urbano, mas, na verdade, acabam por glorificar a cultura do

³⁹ “Reformulando o Naturalismo Literário Americano: tendências críticas na virada do século XXI”. (Tradução do autor)

consumismo. Alguns acadêmicos pós-modernistas também objetam as representações naturalistas da condição social feminina, segundo o professor:

Leitores neomarxistas ou neo-historicistas (...) afirmam que o naturalismo apenas exacerba o patriarcado: tolera os papéis atribuídos às mulheres na cultura da mercantilização consumista ou desdobra um discurso social darwiniano de supremacia masculina com uma agressividade sem precedentes. Nas leituras pós-modernistas, a reformulação naturalista do discurso social darwiniano não indica nenhuma tentativa genuína de ponderar os mistérios do determinismo socio-biológico: serve como matriz para um discurso de supremacia de gênero e raça cuja presença no texto poucos críticos anteriores haviam reconhecido. (DEN TANDT, 2011, p. 405, tradução do autor)⁴⁰

Essas novas leituras previnem, segundo o autor, os críticos pós-modernistas de elevarem a postos de heróis da contracultura escritores que empregam em suas narrativas as técnicas de representação naturalistas, antes louvados como autores de novelas sociais, “(...) eles agora aparecem como profissionais em um mercado editorial em expansão, concebendo astutamente novas formas de aquisição de capital cultural” (Ibidem, p. 405, tradução do autor)⁴¹. O professor então aborda a questão da reprodução freudiana, também analisada pelos já citados Furst e Skrine e também por Flora Süssekind e Ana Cristina Cesar, afirmando que:

De acordo com a semiótica pós-estruturalista, os textos nunca sustentam o espelho da natureza de forma neutra: eles constroem ativamente a realidade social que afirmam reproduzir. Assim, os romances naturalistas, em virtude das próprias práticas significantes da tradição realista, estão fadados a atuar como instrumentos hipócritas para a perpetuação das relações de poder. Envoltos no prestígio da objetividade científica, eles constroem universos ficcionais onde a ideologia está disfarçada como a própria realidade. (Ibid, p. 406, tradução do autor)⁴²

Com isso, Den Tandt clama pela emergência de uma reconstrução pós-clássica do conceito de naturalismo. O autor pontua que a definição clássica de naturalismo já foi revista, entre as décadas de 1950 e 1960, por pesquisadores como Charles Child Walcutt e Donald

⁴⁰ “Neo-Marxist or neo-historicist readers (...) contend that naturalism only exacerbates patriarchy: it condones the roles ascribed to women in the culture of consumerist commodification or deploys a social Darwinian discourse of male supremacy of unprecedented harshness. In postmodernist readings, the naturalist reworking of social Darwinian discourse betokens no genuine attempt to ponder the mysteries of sociobiological determinism: it serves instead as matrix for a discourse of gender and racial supremacy whose presence in the text few previous critics had acknowledged”.

⁴¹ “(...) they now appear as professionals in an expanding editorial market, astutely devising new ways of acquiring cultural capital”.

⁴² “According to poststructuralist semiotics, texts never neutrally hold up the mirror to nature: they actively construct the social reality they claim to reproduce. Thus, naturalist novels, by virtue of the very signifying practices of the realist tradition, are bound to act as hypocritical tools for the perpetuation of power relations. Cloaked in the prestige of scientific objectivity, they construct fictional universes where ideology is disguised as reality itself”.

Pizer, que defendiam uma releitura sobre as razões da longevidade do naturalismo na literatura estadunidense, atribuindo seu resistente vigor ao trabalho livre, desapegado e original de escritores norte-americanos que usufruíam da liberdade de interpretação e mudança dos preceitos clássicos do movimento, diminuindo, assim, a ênfase nos incômodos e suspeitos indícios de manutenção social identificados no determinismo. “Ao mesmo tempo em que essa leitura romanesca do naturalismo é corroborada pelas características discursivas dos próprios textos, ela também constituiu uma operação de resgate justificada pelo contexto da década de 1950” (DEN TANDT, 2011, p. 407, tradução do autor)⁴³.

Den Tandt afirma, ainda, que a leitura de textos críticos pós-modernistas suscita uma dúvida sobre como teria sido possível que certos, e grandes, acadêmicos de outrora, de maneira aparentemente proposital, fecharam os olhos para as tendências capitalistas e anti-proletárias do naturalismo clássico — provavelmente porque tais acadêmicos ainda partilhavam da ideia do criador, Émile Zola, segundo a qual seria, de fato, possível a junção empírica entre arte e ciência pois, conforme consta do manifesto naturalista *O Romance Experimental*, “(...) se o método experimental conduz ao conhecimento da vida física, ele deve conduzir também ao conhecimento da vida passional e intelectual. É apenas uma questão de graus no mesmo caminho” (ZOLA, 1880/1982, p. 26). Den Tandt comenta, sobre isso, que “Esse abismo hermenêutico se deve, em primeiro lugar, a uma reconfiguração da política dos estudos literários, levando a uma reavaliação da interface entre cultura e política”. (DEN TANDT, 2011, p. 410, tradução do autor)⁴⁴, elencando como fatores determinantes o radicalismo da nova esquerda norte-americana e o ressurgimento das teorias feministas que teriam, então, permitido o estabelecimento de uma nova premissa crítica segundo a qual a cultura não pode ser dissociada da política.

Leituras recentes do naturalismo sugerem que essa mudança psicológica responde tanto a mudanças específicas nas relações de gênero — a ascensão da Nova Mulher, particularmente — quanto a amplas mudanças econômicas. Para observadores do final do século XIX, incluindo escritores, o desenvolvimento do capitalismo monopolista, a especulação, o consumismo e a profissionalização das carreiras da classe média pareciam ameaçar os fundamentos da masculinidade. Esses fatores desencadearam temores de que a cultura e a economia pudessem se tornar feminilizadas, uma ameaça contra a qual novos modos de comportamento tiveram que ser concebidos. (Ibidem, p. 412, tradução do autor)⁴⁵

⁴³ “While this romance reading of naturalism is corroborated by the discursive features of the texts themselves, it also constituted a salvage operation justified by the context of the 1950s”.

⁴⁴ “This hermeneutic chasm is due in the first place to a reconfiguration of the politics of literary studies, leading to a re-evaluation of the interface between culture and politics”.

⁴⁵ “Recent readings of naturalism suggest that this psychological shift responds both to specific changes in gender relations — the rise of the New Woman, particularly —, and to broad economic shifts. To late-nineteenth

O autor comenta que a resposta mais comum a essa crise da masculinidade é o endosso de posturas agressivas, a espetacularização da masculinidade, geralmente diante de plateias majoritariamente femininas, numa configuração de ansiedade fluída:

O espetáculo da masculinidade torna visível tanto a árdua vontade de atuar dos homens quanto sua ansiedade de encontrar uma resposta indiferente do público. Assim, [a crítica pós-moderna] captura a situação de atores econômicos enfraquecidos em um contexto cuja instabilidade é percebida como emasculação. (DEN TANDT, 2011, p. 413, tradução do autor)⁴⁶

Den Tandt destaca, ainda, uma outra manifestação da crise da masculinidade ao abordar a questão da autoria sob um ponto de vista que leva em conta a questão de gênero. Segundo ele, ser classificado como naturalista significava um gesto literário daqueles que se afastam do sentimentalismo em prol da crueza realista, num sentido em que o sentimentalismo é invariavelmente atribuído a uma manifestação feminina. A mera escolha de endossar esse realismo exacerbado representa, para a carreira tanto de escritor quanto de crítico, uma defesa a possíveis acusações de feminização literária. “A escolha do realismo como um gênero literário viril (...) pretendia, portanto, tornar aceitável uma escolha de carreira — escrever romances — que era considerada imprópria para ‘homens de verdade’” (Ibidem, p. 413, tradução do autor)⁴⁷.

O professor cita uma publicação de Christopher P. Wilson, professor da Boston College, intitulada *The Labor of Words: Literary Professionalism in the Progressive Era*⁴⁸ (1985), para aprofundar um pouco a questão da masculinidade e suas crises, argumentando que o discurso machista da era progressista é notavelmente expressado pelas ideologias de competição nos esportes e na retórica imperialista:

Wilson analisa a masculinização da autoria entre autores que contribuíram para o que ele chama de “naturalismo popular” — Londres, Sinclair, Lincoln Steffens e Phillips. Esses escritores, ele afirma, traçaram um caminho entre a não-ficção, o jornalismo sensacionalista e os romances politicamente comprometidos. Ele mostra

observers, writers included, the development of monopoly capitalism, speculation, consumerism, and the professionalization of middle-class careers seemed to threaten the foundations of masculinity. These factors triggered fears that culture and the economy might become feminized, a threat against which new modes of behavior had to be devised”.

⁴⁶ “*The spectacle of masculinity makes visible both men’s strenuous will to perform and their anxiety of meeting with an indifferent audience response. Accordingly, [the post-modernistic critics] it captures the situation of weakened economic actors in a context whose instability is perceived as unmanly*”.

⁴⁷ “*The choice of realism as a manly literary genre (...) was therefore meant to render acceptable a career choice — novel writing — that was regarded as improper for real men*”.

⁴⁸ “O Trabalho das Palavras: profissionalismo literário na era progressista”. (Tradução do autor)

que eles viam a prerrogativa masculina de investigar a esfera pública como garantia de autonomia pessoal — prática que lhes permitia afirmar sua independência em relação a atores institucionais como editores e agentes literários. (...) Este último gênero, ele argumenta, definiu um perfil hipermasculino de autoria cujo legado se estende até Ernest Hemingway e Norman Mailer. (DEN TANDT, 2011, p. 414, tradução do autor)⁴⁹

Àquilo que Leyla Perrone-Moisés afirmou não aceitar, corroborando o discurso de Harold Bloom sobre a Escola do Ressentimento, Den Tandt chama de evolução nos Estudos Literários, evolução esta que levou esses estudos ao alcance de possibilidades, e consequente aceitação, ainda que não unânime, como foi visto no capítulo anterior, por parte da academia, de considerações críticas sobre a literatura sob óticas feministas e multiculturalistas. Isso contribuiu para o alargamento do escopo analítico trazendo para a baila escritores e escritoras que foram previamente marginalizados por conta de contextos étnicos e de gênero, ou por conta do baixo status de suas práticas literárias frente à hierarquia imposta pelo capital cultural (Ibidem, p. 419). Sob essa nova perspectiva:

Os textos naturalistas lançam sua luz literária nas favelas (ainda que confusamente), na mistificante economia corporativa e no eu determinista alienado. Ao fazê-lo, eles produzem (...) uma imagem da vida “distorcida do comum”, escorregando para a hipérbole, o excesso, o gótico ou o sentimentalismo. (Ibid, p. 422, tradução do autor)⁵⁰

Essas reflexões apontam para o estabelecimento de uma concepção trans-histórica do realismo e do naturalismo. Para Den Tandt:

As definições pós-clássicas do gênero devem reconhecer tanto a continuidade do realismo quanto do naturalismo — o esforço de ancorar os personagens em sua formação social; a recusa do idealismo moral e das epistemologias super-naturalistas — bem como a recusa do naturalismo a princípios modernistas fundamentais, como a busca da consistência formal por si só. (Ibid, tradução do autor)⁵¹

⁴⁹ “Wilson analyzes the masculinization of authorship among authors who contributed to what he calls “popular naturalism” — London, Sinclair, Lincoln Steffens, and Phillips. These writers, he contends, charted a path between non-fiction, muckraking journalism, and politically committed novels. He shows that they viewed the male-connoted prerogative to investigate the public sphere as a guarantee of personal autonomy—a practice that allowed them to stake out their independence with regard to such institutional players as publishers and literary editors. (...) The latter genre, he argues, defined a hypermasculine profile of authorship whose legacy extends as far as Ernest Hemingway and Norman Mailer”.

⁵⁰ “Naturalist texts shine their literary light into the slums (however confusedly), on the mystifying corporate economy, and on the alienated deterministic self. In so doing, they produce (...) a picture of life “twisted from the ordinary,” slipping into hyperbole, excess, the gothic, or sentimentality”.

⁵¹ “Postclassic definitions of the genre should acknowledge both the continuity of realism and naturalism — the effort to anchor characters in their social background; the refusal of moral idealism and supernaturalist epistemologies — as well as naturalism’s refusal of key modernist tenets such as the pursuit of formal consistency for its own sake”.

As abordagens deterministas sofreram mudanças significativas no último século, abrindo uma porta pela qual o naturalismo contemporâneo, ou neonaturalismo, pode se desenvolver assentado sobre uma nova base científica. A razão científica, diante dos novos paradigmas, não deve ser necessariamente orientada pelo fechamento rigorosamente empírico, tampouco pelo monovocalismo e a ausência de autorreflexividade discursiva, novas teorias, como a Teoria do Caos, podem proporcionar aos textos neonaturalistas a possibilidade de não mais apenas reproduzir comportamentos, mas de efetivamente renovar os conceitos do leitor sobre o que é, de fato, real (DEN TANDT, 2011, p. 423). Assim encerra-se a reflexão de Den Tandt:

O naturalismo aparece como uma forma pessimista de meta-realismo. Inclui romances passados e presentes que capturam as ações de indivíduos sob as restrições tanto da natureza quanto da cultura, e que o fazem, ao contrário de outras variedades de realismo, dentro de uma visão pessimista motivada não apenas pela natureza de seu objeto, mas também pela consciência da incompletude e diversidade das estratégias de representação exigidas para a tarefa. (Ibidem, p. 424-25, tradução do autor)⁵²

Afunilando a questão, no intuito de aproximá-la ainda mais de minha argumentação acerca do objeto de estudo desta tese, destacarei aqui o conceito de literatura brutalista, cunhado por Alfredo Bosi em 1975 na obra *O Conto Brasileiro Contemporâneo*, na qual o saudoso professor da USP comentou sobre uma nova geração que entrelaçava a linguagem e a brutalidade numa relação indissociável. “O que, na verdade, poderíamos dizer que é uma resposta a um ambiente social brasileiro de contradições e violências. E as cenas descritas retratam a violência e a degradação com situações peculiares que denunciavam acontecimentos da vida cotidiana das pessoas” (FERREIRA, 2009, p. 32). Ora, qual seria, pois, hoje, a sociedade a qual não se poderia atribuir um contexto de contradições e violências, que resulta inexoravelmente em situações degradantes presentes no cotidiano, especialmente o das pessoas menos favorecidas? Nas palavras de Alfredo Bosi, o adjetivo “brutalista” “(...) caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões” (BOSI, 1975, p. 18), e cujas manifestações literárias, impulsionadas

⁵² “Naturalism appears as a pessimistic form of meta-realism. It includes past and present novels that capture the actions of individuals under the constraints both of nature and culture, and that do so, contrary to other varieties of realism, within a pessimistic vision motivated not only by the nature of their object but also by the awareness of the incompleteness and diversity of the strategies of representation required for the task”.

pelo contexto de então, reproduzem imagens do caos e da agonia dos valores produzidos pela tecnocracia emergente:

(...) misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva: impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante quase ruído. (BOSI, 1975, p. 18)

Um das características mais marcantes do brutalismo literário é a representação da vida e da violência social entre “(...) bandidos, desvalidos, psicopatas, prostitutas, através da linguagem objetiva e crua com que ele tece as teias da sua rede textual com elementos que ao mesmo tempo causam ao leitor repugnância e fragilidade, refletindo o meio social por meio de suas cenas pictóricas e ações surpreendentes” (FERREIRA, 2009, p. 32). O autor em questão é Rubem Fonseca, cujos elementos literários neonaturalistas foram observados e analisados por Istela Regina Ferreira em 2009 para a Pontifícia Universidade Católica de Goiás. A pesquisadora afirma o seguinte:

Seus contos não possuem espaço para sorrisos ou belezas naturais, porque sempre haverá uma gota de sangue para atingir a sensibilidade do leitor, usando com violência a linguagem para macular o texto e atingir o que fica esquecido, transformando-o em estética do feio, do grotesco e da violência. A realidade descrita em seus contos é violenta, pois o homem do qual ele fala é fruto de relações conturbadas, em crise de degeneração social (um dos pontos que o une também ao naturalismo e não só ao neonaturalismo): o homem dotado de traumas, medos, paixões, sentimentos e relações de perdas e danos. (Ibidem, p. 33)

Segundo Ferreira, a maior influência identificada em Rubem Fonseca provém justamente da cultura literária dos Estados Unidos, “(...) o ‘thriller’ ou romance ‘noir’, que aqui chamamos de romance policial ou de detetive - literatura best-seller de cidade grande. Seu arcabouço repousa em privilegiar a cena em detrimento da elucubração, a ação em vez da reflexão, o impacto em vez da nuance” (Ibid, p. 34). O foco narrativo privilegia “(...) a exposição das patologias psico-econômicas e psicossociais da sociedade moderna, (...) artifícios literários marcantes do gênero naturalista, como o uso de cenas bizarras e narrativas detalhistas” (Ibid, p. 35). Novamente aqui destaco a compatibilidade de tais observações com as manifestações identificáveis nas narrativas de *A Song of Ice and Fire*, tema do próximo capítulo.

Diante do até aqui exposto, passo agora à análise, que configura minha tese propriamente dita, na qual pretendo demonstrar como os elementos elencados a priori nos capítulos anteriores configuram-se como ferramentas viáveis para o exercício da crítica sobre

um produto da cultura de massas a que me proponho discorrer. Deixo aqui, como encerramento deste capítulo, uma citação de Roberto Reis na obra *Palavras da Crítica* (1992), organizada por José Luis Jobim:

Favorecendo quase sempre o texto e segregando-o nos muros da imanência, a crítica literária não deu o salto, indo além da leitura da obra. A produção, a circulação e a reprodução dos bens culturais devem ser exploradas; as esferas que autenticam o objeto artístico são outras tantas faces, talvez complementares, do assédio ao texto. O campo em que se insere um livro, um poema, um conto, um romance está atravessado por uma rede de relações múltiplas e por um intrincado jogo de forças que a simples aproximação da obra deixa de fora. (...)
E, nunca é demais lembrar, marco as horas de acordo com os ponteiro de meu relógio. (REIS, 1992, p. 86-7)

CAPÍTULO TERCEIRO

Neonaturalismo no Jogo dos Tronos

*Crowns do queer things to the heads beneath them*⁵³.
Tyrion Lannister

Os, até agora, cinco livros da saga de George R. R. Martin possuem em comum uma característica determinante: todos os capítulos são batizados com o nome da personagem narradora do mesmo, caracterizando assim uma crônica individual. Segue um extrato⁵⁴ do primeiro capítulo da personagem Eddard Stark:

The visitors poured through the castle gates in a river of gold and silver and polished steel, three hundred strong, a pride of bannermen and knights, of sworn swords and freeriders. Over their heads a dozen golden banners whipped back and forth in the northern wind, emblazoned with the crowned stag of Baratheon. Ned knew many of the riders. There came Ser Jaime Lannister with hair as bright as beaten gold, and there Sandor Clegane with his terrible burned face. The tall boy beside him could only be the crown prince, and that stunted little man behind them was surely the Imp, Tyrion Lannister. Yet the huge man at the head of the column, flanked by two knights in the snow-white cloaks of the Kingsguard, seemed almost a stranger to Ned... until he vaulted off the back of his warhorse with a familiar roar, and crushed him in a bone-crunching hug. “Ned! Ah, but it is good to see that frozen face of yours”. The king looked him over top to bottom, and laughed. “You have not changed at all”.⁵⁵ (MARTIN, 1996, p. 39)

⁵³ “As coroas fazem coisas estranhas às cabeças que estão por baixo delas” (MARTIN, 2011b, p. 42) (tradução brasileira)

⁵⁴ Utilizarei nesta tese os textos originais das obras em inglês pois o trabalho com traduções exigiria a pormenorização de conceitos teóricos referentes aos processos de tradução e adaptação que não fazem parte dos objetivos do estudo. As citações em inglês, todavia, serão acompanhadas por notas de rodapé com suas respectivas traduções extraídas das versões brasileiras.

⁵⁵ “Os visitantes entraram pelos portões do castelo como um rio de ouro e prata e aço polido, trezentos homens, um esplendor de vassalos e cavaleiros, soldados juramentados e cavaleiros livres. Sobre suas cabeças, uma dúzia de estandartes dourados abanavam de um lado para outro ao sabor do vento do Norte, adornados com o veado coroado de Baratheon.

Ned conhecia muitos dos cavaleiros. Ali vinha Sor Jaime Lannister com os cabelos tão brilhantes como ouro batido, e ali estava Sandor Clegane com a face terrivelmente queimada. O rapaz alto ao seu lado só podia ser o príncipe herdeiro, e aquele homenzinho atrofiado ao lado era certamente o Duende, Tyrion Lannister. Mas o homem enorme que vinha à cabeça da coluna, flanqueado por dois cavaleiros que usavam os mantos brancos como a neve da Guarda Real, pareceu a Ned quase um estranho... Até saltar de cima de seu cavalo de guerra com um rugido familiar e o esmagar num abraço de partir ossos.

— Ned! Ah, como é bom ver essa sua cara congelada — o rei o observou de cima a baixo e soltou uma gargalhada.

— Não mudou nem um bocadinho”. (MARTIN, 2010, p. 33) (tradução brasileira)

Para abordar o caso em questão será utilizada a terminologia de Norman Friedman. Este classificou os possíveis pontos de vista ou perspectivas narrativas em oito divisões, respectivamente, a onisciência do autor-editor, a onisciência neutra, o “eu” como testemunha, o “eu” como protagonista, a onisciência multisseletiva, a onisciência seletiva, o modo dramático e o modo câmera. Interessa aqui a categoria da onisciência multisseletiva, definida como aquela na qual

(...) não somente o autor desaparece por detrás de um ‘eu’, narrador ou protagonista, mas não há aqui nem mesmo narrador. A história é apresentada diretamente tal como ela é vivida pelos personagens, isto é, tal como é ‘refletida’ em suas ‘consciências’. Além disso, a diferença entre este ponto de vista e o da onisciência neutra reside no fato de que o autor aqui mostra os pensamentos, percepções e sentimentos na medida e na maneira em que eles se produzem nas consciências dos personagens, enquanto no primeiro caso eles são resumidos ou analisados depois de ocorridos. (VAN ROSSUM-GUYON, 1977, p. 103)

A mesma configuração também é abordada por Yves Reuter (2011, p. 83) como característica do narrador homodiegético com a perspectiva passando pela personagem, ou seja, quando o narrador assume a consciência de uma das personagens e a partir dela, dispondo de seus preconceitos e julgamentos individuais, percebe o que está a sua volta, adicionando elementos descritivos conforme estes se mostrarem necessários e, ainda sim, sempre de maneira perspectivada.

Outro fator sobre o qual aqui cabem considerações é o da relação entre espaço da narração e espaço da narrativa. Sendo o primeiro a instância espacial da qual o narrador se dirige, a localização do narrador, já o segundo é o espaço construído na narrativa (BORGES FILHO, 2007, p. 151). Em *A Song of Ice and Fire* é possível identificar sinais de que o espaço da narrativa coincide com o espaço de narração, que aparece explicitamente, no caso os dois espaços são um só, o mesmo, conforme demonstra o excerto acima citado.

GRRM segue o mesmo padrão narrativo em todos os livros da série, fazendo das personagens-título dos capítulos as focalizadoras dos objetos constituintes do espaço. Considerando a focalização como relação entre a visão, o agente que vê e aquilo que se vê (BAL, 1990, p. 51), as ambientações construídas ao longo das crônicas são sempre apresentadas sob a perspectiva de uma personagem, passando pelo crivo de seus julgamentos e emoções.

Uma das funções do espaço, que dá fundamentação a esse estudo, é a de justamente influenciar as personagens e, ao mesmo tempo, sofrer suas ações. Resgatando um dos princípios básicos do behaviorismo ao confirmar o homem como produto do meio, o espaço

pode levar as personagens a agir ou pensar de uma determinada maneira (BORGES FILHO, 2007, p. 37).

Passamos agora às observações de manifestações das relações espaço/personagem apresentadas em *A Song of Ice and Fire* (doravante *ASOIAF*). Mas como nos livros existe um total aproximado de 130 personagens, foi necessária uma seleção, e para realizá-la foi preciso estabelecer quais critérios seriam o crivo para a escolha deste ou daquele personagem. Decidimos então que as análises das questões espaciais e deterministas seriam feitas em duas personagens que contrastam em suas relações com a categoria do espaço — as rainhas Daenerys Targaryen e Cersei Lannister, por possuírem como ponto unificador o contraste que cada uma estabelece com o espaço na formação de seu caráter e personalidade. Personagens também “centrais” como Jon Snow e Tyrion Lannister não foram incluídas pois suas análises teriam que ser realizadas em linhas gerais, sem ponto unificador e categoria contrastante, o que poderia vir a causar uma repetição.

Daenerys Targaryen é filha do Rei Aerys II Targaryen com sua irmã-esposa Rhaella Targaryen, última sobrevivente da Casa Targaryen e narradora de trinta e um capítulos divididos entre os volumes *A Game of Thrones*, *A Clash of Kings*, *A Storm of Swords* e *A Dance with Dragons*, não figura no livro *A Feast for Crows*, uma vez que este narra episódios simultâneos a *A Dance with Dragons*, sob perspectivas de outras personagens e ocorridos em outras regiões geográficas do universo narrativo de GRRM. A personagem nasce treze anos antes dos eventos narrados nos livros, durante uma das mais terríveis tempestades de Westeros, ganhando assim o apelido de *Daenerys Stormborn (Nascida da Tormenta)*.

Quando o território de sua família, Pedra do Dragão, cai perante a rebelião de Robert Baratheon, ela e o irmão Viserys são levados de Westeros e exilados em outro continente, na Cidade Livre de Braavos. É descrita como uma adolescente de baixa estatura, cabelos loiro-platinados e de uma estonteante beleza. No exílio vive dependente de seu irmão Viserys que frequentemente a amedronta, sempre suscetível a ataques de humor e violência.

Tanto Daenerys quanto Cersei possuem uma relação distinta, singular e contrastante com um espaço em comum — a capital de Westeros, Porto Real. Enquanto a primeira é exilada de Westeros e passa todo o tempo seguinte sonhando e planejando seu retorno e reconquista do Trono de Ferro em Porto Real, a segunda permanece na cidade durante toda a história, e reinando na maior parte do tempo.

O estudo do espaço narrativo é multifacetado e interdisciplinar, dividido em conceitos e perspectivas de ambientação, lugar, paisagem, natureza, território, etc. Segundo Oziris Borges Filho:

Cada perspectiva assume um conceito diferente e o aplica com resultados, na maioria das vezes, concretos e eficazes. Achamos isso um tanto quanto natural, pois as diferentes perspectivas das ciências demonstram elas mesmas a complexidade da realidade em que vivemos e denota o esforço humano de pôr ordem nesse caos epistemológico. Assim, a teoria literária não tem por obrigação repetir conceitos de outras disciplinas, mas pode, ela mesma, criar seus próprios conceitos, consoante seus objetivos, seus fins de análise e entendimento da realidade. Por outro lado, nada obsta que ela se valha de conceitos usados nas outras disciplinas e os aplique inclusive com os mesmos sentidos que aquelas. (BORGES FILHO, 2007, p. 14)

O espaço na literatura não é uma instância única, ele é, antes, um conjunto de elementos, dentre os quais destacam-se os lugares, os objetos e suas relações, o recipiente desses objetos, ou seja, sua localização, e suas relações com as personagens e/ou com o narrador (Ibidem, p. 17).

Desde o início e durante todo o desenvolvimento do enredo a trajetória de Daenerys é marcada pelo deslocamento espacial. Os deslocamentos introduzem novos espaços, e essa sequência de espaços que servem para o desenrolar do enredo é conhecida como percurso espacial (Ibid, p. 44), sendo o percurso da personagem situado quase sempre em locais abertos, exatamente ao contrário da personagem Cersei Lannister, como será visto adiante.

Logo em seu primeiro capítulo no livro *A Game of Thrones*, Daenerys, deslocada de Westeros, exilada em Braavos e sentindo-se longe de casa, projeta seu pensamento para o lugar que chama de lar e expressa seu grande anseio por, novamente, mais um deslocamento — deseja retornar a Westeros.

Somewhere beyond the sunset, across the narrow sea, lay a land of green hills and flowered plains and great rushing rivers, where towers of dark stone rose amidst magnificent blue-grey mountains, and armored knights rode to battle beneath the banners of their lords. The Dothraki called that land *Rhaesh Andahli*, the land of the Andals. In the Free Cities, they talked of Westeros and the Sunset Kingdoms. Her brother had a simpler name. “Our land,” he called it. The words were like a prayer with him. If he said them enough, the gods were sure to hear. “Ours by blood right, taken from us by treachery, but ours still, ours forever. You do not steal from the dragon, oh, no. The dragon remembers”.⁵⁶ (MARTIN, 1996, p. 29)

⁵⁶ Em algum lugar para lá do pôr do sol, do outro lado do estreito mar, havia uma terra de colinas verdes e planícies cobertas de flores e grandes rios caudalosos, onde torres de pedra negra se erguiam por entre magníficas montanhas azul-acinzentadas e cavaleiros de armadura cavalgavam para a batalha sob os estandartes dos seus senhores. Os dothrakis chamavam a essa terra *Rhaesh Andahli*, a terra dos ândalos. Nas Cidades Livres, falavam de Westeros e dos Reios do Poente. O irmão tinha um nome mais simples. Chamava-lhe “nossa terra”. Para ele, as palavras eram como uma prece. Se as dissesse o número de vezes suficientes, os deuses certamente ouviriam.

Num primeiro momento, o desejo de Daenerys pela terra natal não tem nenhuma ligação com o poder ou com o direito de controle do território. Tais sentimentos eram manifestados pelo irmão Viserys, que se julgava destituído e usurpado do trono que era seu por direito.

“We will have it all back someday, sweet sister,” he would promise her. Sometimes his handsshook when he talked about it. “The jewels and the silks, Dragonstone and King’s Landing, the Iron Throne and the Seven Kingdoms, all they have taken from us, we will have it back” Viserys lived for that day. All that Daenerys wanted back was the big house with the red door, the lemon tree outside her window, the childhood she had never known.⁵⁷ (MARTIN, 1996, p. 31)

O desejo de voltar para a grande casa é o desejo de pertencimento, do retorno ao lar, ao lugar de conforto e tranquilidade. O ato de observar para fora da janela pode configurar um indício de que a perspectiva, bem como as situações nas quais figurar a personagem, serão majoritariamente externas, como se destacará adiante. O limoeiro pode ser lido como o desejo pela inocência da infância que a personagem nunca teve, quando os únicos pensamentos que povoavam sua cabeça eram de os alegria e quietude, beleza e harmonia. Já a cor vermelha tem suas duas primeiras significações apresentadas por Jean Chevalier como “cor de fogo e de sangue” (2012, p. 944), um claro indício de que, para conseguir o que desejava, Daenerys teria que percorrer um caminho deveras atribulado e violento, ciente e movida pela força de sua descendência⁵⁸.

Gravitando o tema do estudo, a relação entre espaço e poder se encontra sintetizada no conceito de território. Oziris Borges Filho afirma que “Desde o início da Geografia, o conceito de território está intimamente associado ao conceito de poder. Território é o espaço dominado por algum tipo de poder, é o espaço do ponto de vista político ou da relação de dominação-apropriação” (BORGES FILHO, 2007, p. 28). É inferível, pois, que as relações de poder representadas em uma obra são também relações territoriais, tornando tal esclarecimento conceitual indispensável a uma toponálise.

“É nosso direito de sangue, usurpado por meios traiçoeiros. Não se rouba um dragão, ah, não. O dragão se lembra”. (MARTIN, 2010, p. 26) (tradução brasileira)

⁵⁷ “Um dia teremos tudo de volta, minha doce irmã”, prometia-lhe Viserys. Às vezes as mãos tremiam-lhe quando falava daquilo. “As joias e as sedas, Pedra do Dragão e Porto Real, o Trono de Ferro e os Sete Reinos, tudo o que nos roubaram, teremos tudo de volta”. Ele vivia para esse dia. Tudo o que Daenerys queria de volta era a grande casa de porta vermelha com o limoeiro em frente à janela do seu quarto, a infância que nunca conhecera. (MARTIN, 2010, p. 27) (tradução brasileira)

⁵⁸ A Dinastia Targaryen é conhecida por ser imune ao fogo e comandar dragões.

Westeros é um continente delimitado por fronteiras, de modo que a relação de pertencimento e desejo de retorno a este território por parte de Daenerys revela a presença de elementos de uma micronarrativa bitópica, quando dois espaços se relacionam divididos por uma fronteira, dentro de uma macronarrativa politópica, na qual existem diversos espaços de movimentação e ação das personagens (BORGES FILHO, 2007, p. 104).

Em *A Game of Thrones* Daenerys inicia sua jornada casando-se com o líder *dothraki* Khal Drogo, reforçando a ideia do deslocamento sempre presente — o povo *dothraki* é nômade, senhores dos cavalos. Viserys via neles uma oportunidade de reunir um grande exército e com ele retomar o Trono de Ferro em Porto Real.

Na celebração do casamento Daenerys sofre o primeiro choque cultural — ligado ao espaço —, ao seu redor simples discussões acabam em morte, homens e mulheres se empanturram de carne e vinho para então cederem aos desejos sexuais na frente de todos, ao ar livre em espaço aberto, disputas por parceiras sexuais geram assassinatos. “A Dothraki wedding without at least three deaths is deemed a dull affair⁵⁹” (MARTIN, 1996, p. 103). Ela é apresentada a um mundo cruel e difícil, sombrio e perigoso, onde a ira não tem limites, tampouco a sexualidade, e a violência é corriqueira.

No estudo do espaço deve constar a investigação de sua *caracterização*, isto é, os meios, os processos, a técnica empregada pelo ficcionista no sentido de dar existência a esse elemento. O conjunto da análise desses fatores resulta na distinção entre *espaço* e *ambientação*.

Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência de mundo; para ajuizar sobre ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (LINS, 1976, p. 77)

É importante o estabelecimento da diferença entre espaço e ambientação na acepção proposta pelo autor. O espaço se configura aqui como delimitações de terrenos simples (uma sala ou um quarto, por exemplo), enquanto a ambientação possui um caráter mais conotativo em oposição a denotação imediata do espaço. A construção da ambientação envolve a fusão dos elementos espaciais num quadro de complexas significações que geralmente apontam para dimensões simbólicas de interpretação (DIMAS, 1985, p. 20).

⁵⁹ “Uma boda *dothraki* sem pelo menos três mortes é considerada aborrecida” (MARTIN, 2010, p. 78) (tradução brasileira)

A ambientação franca seria aquela que se distingue pela introdução explícita e independente do narrador, externo à ação e pautado por um denso descritivismo. Tal “excesso” no detalhamento acaba por causar uma pausa no desenvolvimento das ações e da própria narrativa. Este fenômeno também já foi tratado por Georg Lukács, no ensaio *Narrar ou Descrever*, de 1965, onde afirma que “Nenhum escritor pode representar algo vivo se evita completamente os elementos acidentais; mas, por outro lado, precisa superar na representação a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade” (LUKÁCS, 1965, p. 46).

Neste texto Lukács aborda escritores naturalistas como Émile Zola e suas formas de representação, as quais suscitam discussões envolvendo a descrição e sua real necessidade no todo diegético. A citação acima demonstra como os elementos descritivos pressupõem deveras um cuidado com a moderação e pertinência dos mesmos, elevar a causalidade ao plano da necessidade consiste em tornar a descrição parte indispensável da narração, exercendo influência decisiva sobre a ambientação e sobre a focalização que, finalmente, resultarão na eficácia do efeito estético.

Quando os elementos da história são apresentados a partir da perspectiva de uma personagem e numa narrativa em terceira pessoa é possível afirmar que se trata de uma ambientação reflexa, caso do objeto de estudo. Osman Lins afirma que tal modalidade reduz as inconveniências de grandes blocos descritivos que podem comprometer o ritmo narrativo e da própria leitura, acrescentando com isso maior dinamicidade à obra.

A ambientação dissimulada é o contrário das outras duas. Osman Lins explica que o adjetivo “dissimulada” faz referência, de fato, aos olhos de Capitu, do romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis, justificando que sob esta modalidade “A ambientação reflexa como que incide sobre a personagem, não implicando numa ação” (LINS, 1976, p. 83). Tal mecanismo é, assim como os olhos da personagem machadiana, difícil de se desvendar, “(...) uma vez que nem se trunca o fluxo narrativo com o fato de se abrir uma clareira ornamental e nem se delega a um personagem a responsabilidade de nos transmitir, direta ou indiretamente, o *setting* em que se insere” (DIMAS, 1985, p. 26).

Tal processo oblíquo de ambientação exige não a personagem passiva das modalidades anteriores franca e reflexa, mas sim uma personagem ativa, sendo identificada precisamente no sutil enlace entre o espaço e a ação (LINS, 1976, p.83). Aproxima-se do método dramático de apresentação no qual se mesclam a descrição e o fluxo das ações num todo homogêneo.

O meio em que Daenerys está inserida exerce determinante influência sobre o modo como seus pensamentos e personalidade passam a aflorar, acostumando-se com a “realeza selvagem” dos Dothraki e agora portadora de uma profecia sobre seu filho — que viria a ser um guerreiro lendário e conquistaria o mundo:

“As swift as the wind he rides, and behind him his *khalasar* covers the earth, men without number, with *arakhs* shining in their hands like blades of razor grass. Fierce as a storm this prince will be. His enemies will tremble before him, and their wives will weep tears of blood and rend their flesh in grief. The bells in his hair will sing his coming, and the milk men in the stone tents will fear his name”. The old woman trembled and looked at Dany almost as if she were afraid. “The prince is riding, and he shall be the stallion who mounts the world”.⁶⁰ (MARTIN, 1996, p. 491)

A personagem gradualmente começa a pensar sobre o ato e as consequências de governar. “She was the seed of kings and conquerors, and so too the child inside her. She must not forget⁶¹” (MARTIN, 1996, p. 586).

Aqui, a ambientação construída por GRRM propicia um entendimento mais profundo sobre a situação na qual Daenerys se encontrava. Nesse caso, quando a história é contada a partir da perspectiva de uma personagem que escreve em terceira pessoa temos a ambientação reflexa. Osman Lins afirma que tal modalidade reduz as inconveniências de grandes blocos descritivos que podem comprometer o ritmo narrativo e da própria leitura, acrescentando com isso maior dinamicidade à obra. Sobre o desenvolvimento da personalidade de Daenerys e sobre os critérios de suas decisões:

This was no kindly country. They left a trail of dead and dying horses behind them as they went (...) It was the same with the people. They are not strong, she told herself, so I must be their strength. I must show no fear, no weakness, no doubt. However frightened my heart, when they look upon my face they must see only Drogo’s queen. She felt older than her fourteen years. If ever she had truly been a girl, that time was done.

Three days into the march, the first man died. A toothless oldster with cloudy blue eyes, he fell exhausted from his saddle and could not rise again. An hour later he was done. Blood flies swarmed about his corpse and carried his ill luck to the living. (...)

Two nights later, it was an infant girl who perished. Her mother’s anguished wailing lasted all day, but there was nothing to be done. The child had been too young to

⁶⁰ “Cavalga veloz como o vento, e atrás dele seu *khalasar* cobre a terra, homens sem-número, com *arakhs* brilhando nas mãos como folhas de um gramado afiado. Será feroz como a tempestade, este príncipe. Os inimigos tremerão perante ele e suas esposas chorarão lágrimas de sangue e rasgarão a carne de desgosto. Os sinos de seus cabelos cantarão a sua chegada, e os homens de leite nas tendas de pedra tremerão ao seu nome — a velha tremeu e olhou para Dany quase como se tivesse medo. — O príncipe cavalga, e será ele o garanhão que monta o mundo” (MARTIN, 2010, p. 348) (tradução brasileira)

⁶¹ “Pertencia à linhagem de reis e conquistadores, e o mesmo acontecia ao filho que trazia na barriga. Não podia esquecê-lo”. (MARTIN, 2010, p. 415) (tradução brasileira)

ride, poor thing. Not for her the endless black grasses of the night lands; she must be born again.

There was little forage in the red waste, and less water. It was a sere and desolate land of low hills and barren windswept plains. The rivers they crossed were dry as dead men's bones.

(...) The deeper they rode into the waste, the smaller the pools became, while the distance between them grew. If there were gods in this trackless wilderness of stone and sand and red clay, they were hard dry gods, deaf to prayers for rain.⁶² (MARTIN, 1999, p. 189)

A desolação e penúria do espaço no qual estão inseridos refletem precisamente a situação do grupo, faminto e exausto. É visível a luta interior da personagem que não pode demonstrar fraquezas diante de uma situação-limite, num espaço hostil e inabitável — luta essa que confere à personagem cada vez mais aprendizado acerca dos deveres e consequências advindas de uma posição de liderança.

Após chegarem à grande cidade de Qarth, Daenerys tem uma de suas mais importantes experiências, novamente tendo o espaço como elemento crucial e determinante. A passagem pela Casa dos Imortais é marcante para a personagem, em seu interior depara-se com visões que seriam determinantes para o prosseguimento de sua trajetória. As visões são de uma bela mulher nua estendida no chão sendo violada por quatro anões, o que pode ser entendido como uma metáfora de Westeros sendo atacada por quatro reis que disputavam o Trono de Ferro; uma grande quantidade de cadáveres segurando copos, talheres e comida, com um morto com cabeça de lobo e uma coroa de ferro, prenúncio do episódio conhecido como Casamento Vermelho; a casa onde Daenerys passou sua infância; uma sala decorada com crânios de dragões onde seu pai, o Rei Aerys, sentado no Trono de Ferro, ordenava que Porto Real fosse incendiada; um quarto onde um homem de cabelos prateados, Rhaegar Targaryen, batizava o filho Aegon, afirmando que ele seria o príncipe prometido e era dele a

⁶² “Aquele não era uma região receptiva. Deixaram atrás de si um rastro de cavalos mortos e moribundos (...) Era o mesmo com as pessoas. *Não são fortes*, Dany disse a si mesma, *portanto, eu devo ser a sua força. Não posso mostrar medo, nem fraqueza, nem dúvida. Por mais assustado que esteja meu coração, quando olharem meu rosto, devem ver apenas a rainha de Drogo*. Sentia-se mais velha do que os seus catorze anos. Se alguma vez tinha sido realmente uma menina, esse tempo já passara.

Três dias depois de iniciarem a marcha, o primeiro homem morreu. Um velho desdentado com olhos azuis enevoados, caiu exausto da sela e não conseguiu se levantar. Uma hora mais tarde partiu. Moscas de sangue enxamearam em volta do seu cadáver e transportaram sua má sorte para os vivos. (...)

Duas noites mais tarde, foi uma menina quem pereceu. Os lamentos angustiados da mãe duraram o dia inteiro, mas não havia o que fazer. A pobre criança era pequena demais para montar a cavalo. O mato negro sem fim das terras da noite não era para ela; teria de voltar a nascer.

Havia pouco alimento no deserto vermelho e ainda menos água. Era uma terra ressequida e desolada de montes baixos e planícies estéreis varridas pelo vento. Os rios que cruzaram estavam secos como ossos de cadáveres. (...) Quanto mais profundamente penetravam no deserto, menores se tornavam os charcos, enquanto a distância entre eles crescia. Se havia deuses nessa vastidão sem trilhas feita de pedra, areia e barro vermelho, eram duros e secos, surdos às preces que pediam chuva”. (MARTIN, 2011c, p. 126) (tradução brasileira)

canção de gelo e fogo; espectros de magos que mentiram ser os Imortais e se ofereceram para ensinar a Daenerys a língua secreta dos dragões.

As revelações da Casa dos Imortais, antecipando o futuro, alçam Daenerys à posição de uma das personagens principais de uma narrativa que, até então, aparentava não possuir protagonistas. Outro ponto muito importante é que nesse episódio ela apropria-se plenamente da condição de mãe dos dragões ao comandar Drogon a protegê-la da morte.

Do ponto de vista da psicologia da personagem, a visita ao espaço da Casa dos Imortais proporciona experiências que se configuram como um momento de definição para Daenerys, é um momento de virada, no qual são afirmados a construção e o assentamento de uma identidade propositiva, forte e proativa que lhe permitirá, posteriormente, a abertura de novas possibilidades de governança e conquista de territórios.

Seu exército cresce consideravelmente, assim como seu poder, sendo cada vez mais amada e aclamada pelos povos das cidades pelas quais passa e, após conquistar três grandes cidades e libertar seus escravos, a personagem passa a sofrer com as novas e pesadas responsabilidades. Daenerys vai tomando consciência de que percorria a jornada de conquistadores, e questionava-se sobre isso: “Dany stared at herself in silence. Is this the face of a conqueror? So far as she could tell, she still looked like a little girl. No one was calling her Daenerys the Conqueror yet, but perhaps they would⁶³” (MARTIN, 2000, p. 979).

As cidades que libertara, contudo, foram vítimas de rebeliões que restabeleceram o comércio de escravos. Andando por uma das cidades, Daenerys dá mostras do endurecimento interior a que foi submetida desde o tempo dos saques de seu marido — a esta altura do enredo, já morto —, bem como das consequências dele advindas:

“The city bleeds. Dead men rot unburied in the streets, each pyramid is an armed camp, and the markets have neither food nor slaves for sale. And the poor children! King Cleaver’s thugs have seized every highborn boy in Astapor to make new Unsullied (...) The thing that surprised Dany most was how unsurprised she was. She found herself remembering Eroeh, the Lhazarene girl she had once tried to protect, and what had happened to her. It will be the same in Meereen once I march, she thought.⁶⁴ (MARTIN, 2000, p. 985)

⁶³ “Dany fitou-se em silêncio. *Será este o rosto de um conquistador?* Pelo que podia ver, ainda parecia uma garotinha. Ninguém a chamava de Daenerys, a Conquistadora, mas talvez viessem a fazê-lo”. (MARTIN, 2011c, p. 731) (tradução brasileira)

⁶⁴ “— A cidade sangra. Mortos apodrecem nas ruas, por enterrar, cada pirâmide é um acampamento armado, e os mercados não têm comida nem escravos para vender. E as pobres crianças! Os matadores do Rei Cutelo capturaram todos os rapazes de nascimento elevado a Astapor para fazer novos Imaculados (...) O que mais surpreendeu Dany foi até que ponto não se surpreendeu. Deu por si a recordar Eroeh, a garota lhazarena que um dia tentara proteger, e aquilo que tinha acontecido a ela. *Será igual em Meereen quando me puser em marcha*, pensou”. (MARTIN, 2011c, p. 735) (tradução brasileira)

Tais desdobramentos fazem Daenerys sentir-se frustrada e incapaz de governar, ela decide, então, permanecer em Meereen para governar e adquirir experiência para, posteriormente, partir para Westeros, bem como para dar tempo a seus dragões para que crescessem, nesta altura ela tinha quase dezessete anos.

Daenerys passa a racionalizar situações, em posição de governante, que antes eram-na execráveis — como negociar com senhores de escravos, assumindo um papel importantíssimo para seu desenvolvimento como personagem, a conquista e o exercício do poder, configurando uma das funções do espaço narrativo que é a de influenciar as personagens e também sofrer suas ações (BORGES FILHO, 2007, p. 37).

As obras *A Feast for Crows* e *A Dance with Dragons* não apresentam eventos cronologicamente consecutivos, narram, na verdade, os acontecimentos de um mesmo período, contudo divididas geograficamente, de modo que Daenerys não figura como narradora em *A Feast for Crows*, retornando apenas em *A Dance with Dragons*.

Os capítulos da personagem nesse volume iniciam-se com ela tendo que lidar com um grupo de assassinos que a ameaça de morte, Os Filhos da Harpia. As diversas faces da política passam a ser motivo de atenção para Daenerys, que daí extrai ainda mais experiência para si:

Dany had wanted to ban the *tokar* when she took Meereen, but her advisors had convinced her otherwise. “The Mother of Dragons must don the *tokar* or be forever hated,” warned the Green Grace, Galazza Galare. “In the wools of Westeros or a gown of Myrish lace, Your Radiance shall forever remain a stranger amongst us, a grotesque outlander, a barbarian conqueror. Meereen’s queen must be a lady of Old Ghis”. Brown Ben Plumm, the captain of the Second Sons, had put it more succinctly. “Man wants to be the king o’ the rabbits, he best wear a pair o’ floppy ears”.⁶⁵ (MARTIN, 2011a, p. 40)

Há no trecho acima, devido à necessidade de se apresentar com determinada indumentária, um indício da importância, novamente, da ambientação para o exercício do poder — tal vestimenta é apropriada para determinados espaços nos quais são exercidos os deveres governamentais, e como governante é dever da personagem cuidar dos costumes.

⁶⁵ “Dany desejava banir o *tokar* quando tomou Meereen, mas seus conselheiros a convenceram do contrário. — A Mãe de Dragões precisa usar o *tokar* ou será odiada para sempre — avisara a Graça Verde, Galazza Galare. — Nas lãs de Westeros ou em um vestido de rendas de Myr, Sua Iluminada permanecerá para sempre como uma estranha entre nós, uma estrangeira grotesca, uma conquistadora bárbara. A Rainha de Meereen deve ser uma Senhora da Antiga Ghis. Ben Mulato Plumm, capitão dos Segundos Filhos, colocou de forma mais sucinta. — O homem que quer ser o rei dos coelhos deve estar pronto para usar um par de orelhas de abano”. (MARTIN, 2012b, p. 38) (tradução brasileira)

O combate aos Filhos da Harpia mostra-se duro e cruel, com muitas vidas sendo perdidas e a situação ainda sem solução, os pensamentos de Daenerys revelam uma consciência sem descanso, pesada com fatos dos quais não podia se desviar, dominada pelos assuntos do território que governava.

She was the blood of the dragon. She could kill the Sons of the Harpy, and the sons of the sons, and the sons of the sons of the sons. But a dragon could not feed a hungry child nor help a dying woman's pain. And who would ever dare to love a dragon?⁶⁶ (MARTIN, 2011a, p. 165)

A situação segue em declínio, a interrupção do comércio de escravos fora um golpe certo na economia da cidade, o que rendia a Daenerys cada vez mais inimigos. Enquanto isso as outras cidades pelas quais passara também entraram em guerra e atingiram situações alarmantes. Um fluxo de imigrantes dirige-se a Meereen. A “guerra nas sombras” se intensificou, levando Daenerys a tomar crianças como reféns, contudo ela recusa-se a causar qualquer mal aos infantes mesmo após os assassinatos continuarem.

Pressionada pela escassez que assolava sua cidade e pelos conselhos de seus comandantes para entrar em guerra com cidades vizinhas, Daenerys decide que, para restabelecer a paz nas duas cidades, deve aceitar uma de suas numerosas propostas de casamento — neste caso com uma figura poderosa e influente no território que pretendia governar, demonstrando aí, cada vez mais determinada pelo meio em que vive, talentos estratégicos:

When she opened her eyes again, Daenerys said, “I cannot fight two enemies, one within and one without. If I am to hold Meereen, I must have the city behind me. The *whole* city. I need ... I need ...” She could not say it. “Your Grace?” Ser Barristan prompted, gently. *A queen belongs not to herself but to her people.*⁶⁷ (MARTIN, 2011a, p. 446)

Na negociação Daenerys é confrontada com uma das coisas que mais abominava, a questão da escravidão. Conforme é informada por seu marido:

⁶⁶ “Ela era o sangue do dragão. Ela podia matar os Filhos da Harpia, e os filhos dos filhos, e os filhos dos filhos dos filhos. Mas um dragão não podia alimentar uma criança faminta, nem impedir a dor de uma mulher morrendo. *E quem ousaria amar um dragão?*” (MARTIN, 2012b, p. 135) (tradução brasileira)

⁶⁷ “Quando abriu os olhos novamente, Daenerys disse:

— Não posso lutar contra dois inimigos, um do lado de dentro e outro do lado de fora, Se vou manter Meereen, devo ter a cidade ao meu lado. A cidade inteira. Preciso... preciso... — Ela não conseguia dizer aquilo. — Vossa Graça? — Sor Barristan induziu, gentilmente. *Uma rainha não pertence a si mesma, mas ao seu povo*”. (MARTIN, 2012b, p. 350) (tradução brasileira)

Hizdahr crossed his long legs. He looked pleased with himself. “Yunkai will give us peace, but for a price. The disruption of the slave trade has caused great injury throughout the civilized world. Yunkai and her allies will require an indemnity of us, to be paid in gold and gem-stones”.
Gold and gems were easy. “What else?”
“The Yunkai’i will resume slaving, as before. Astapor will be rebuilt, as a slave city. You will not interfere”.⁶⁸ (MARTIN, 2011a, p. 527)

Diante da indisponibilidade de opções, Daenerys aceita os termos. Autorizando agora o retorno da prática de que mais tinha nojo e abominação. O fato leva-a a refletir sobre suas próprias atitudes e sua posição como rainha.

Her noble husband had opened the Great Pyramid to fete them. *I hate this*, thought Daenerys Targaryen. *How did this happen, that I am drinking and smiling with men I’d sooner flay?* (...) *This is peace, she told herself. This is what I wanted, what I worked for, this is why I married Hizdahr. So why does it taste so much like defeat?*⁶⁹ (MARTIN, 2011a, p. 723)

Durante a reinauguração dos jogos sangrentos Daenerys acaba fugindo com seu dragão para longe da cidade. Acaba no meio do deserto vermelho e, na total ausência de possibilidades, passa a andar a pé esperando encontrar alguém ou algum lugar, a desolação do deserto a leva ao desespero, à fome, à sede e ao esgotamento físico e mental. É desta maneira que é encontrada por um bando de dothraki, encerrando sua narrativa.

Desde o momento em que foi barganhada e enviada para casar-se com Khal Drogo, Daenerys incorporou as características do meio em que estava inserida, das pessoas com quem convivia e do momento histórico da região. Tornando-se, gradativamente, mais rígida, mais severa, ciente de seu papel como herdeira do Trono de Ferro e, posteriormente, como rainha de Meereen. Incorpora os costumes dothraki e depois adapta-se arduamente aos costumes das cidades pelas quais passava, no intuito de parecer mais carismática. A jornada de Daenerys nos livros até agora publicados é a de uma personagem que ascende de uma menina inocente e amedrontada para uma rainha astuta e capaz.

⁶⁸ “Hizdahr cruzou suas longas pernas. Parecia satisfeito consigo mesmo. — Yunkai nos dará a paz, mas por um preço. A interrupção do tráfico de escravos causou grandes danos ao mundo civilizado. Yunkai e seus aliados requerem uma indenização nossa, paga em ouro e pedras preciosas. Ouro e pedras preciosas são fáceis. — O que mais?

— Os Yunkaítas retomarão a escravidão, como antes. Astapor será reconstruída, como uma cidade escravagista. Você não interferirá”. (MARTIN, 2012b, p. 411) (tradução brasileira)

⁶⁹ “O nobre marido de Dany abriu a Grande Pirâmide para festejá-los.

Odeio isso, pensou Daenerys Targaryen. *Como isso aconteceu, eu aqui bebendo e sorrindo com homens que antes esfolaria?* (...)

Isso é paz, disse para si mesma. *Era o que eu queria, pelo que trabalhei, o motivo pelo qual me casei com Hizdahr. Então por que tem gosto de derrota?*” (MARTIN, 2012b, p. 562) (tradução brasileira)

A Rainha Cersei Lannister também é uma das personagens “centrais” de uma história que clama não possuir personagens principais, pelo menos não à primeira vista. Descendente de uma das famílias mais ricas de Westeros, tornou-se rainha ao se casar com Robert Baratheon e, desde o início da história contada nos livros, exerce participação determinante no enredo que pode ser classificado como uma batalha constante pelo poder.

Constantemente associada a costumes da Idade Média, a saga *A Song of Ice and Fire* reproduz estereótipos e padrões de comportamento patriarcais e repressores, especialmente no que se refere ao papel da mulher na sociedade. Uma sociedade masculina, ou fortemente marcada pela presença e agência do homem, que relega à mulher atividades tidas como “menores” e a coloca numa posição de total submissão ao poder masculino. Dentro desta realidade Cersei destaca-se pelo contraste que estabelece com a sociedade descrita nos livros, revelando-se geniosa e conspiradora, a personagem, depois de adulta, passa a desconstruir os padrões de submissão praticados, colocando-se numa posição de exercício de poder sobre os homens. Sempre envolvida em assuntos políticos e/ou escusos, manipulando, muitas vezes pelo sexo, as situações a seu favor.

Um exemplo cabal de sua conduta está na sintaxe narrativa de sua trajetória no primeiro volume *A Game of Thrones* (2010). Por sintaxe narrativa entende-se a concepção trazida por Carlos Reis no que se refere à sequência, à organização de unidades narrativas mínimas em ciclos finitos (REIS, 1981, p. 283). Em outras palavras, uma enumeração dos fatos narrativos na sequência em que eles acontecem.

De forma resumida, no primeiro livro Cersei é apresentada já como rainha, esposa do rei Robert Baratheon e mãe de três filhos — Joffrey, Myrcella e Tommen Baratheon. Apesar de herdarem o sobrenome do pai, e com ele as prerrogativas reais, seus filhos são fruto de uma relação incestuosa que a rainha mantém com seu irmão gêmeo, Jaime Lannister, desde sua adolescência. Quando a Mão do Rei⁷⁰, Eddard Stark, descobre o crime de incesto imediatamente acusa Cersei — que já preparava uma maneira de matar o marido e fazer com que parecesse uma fatalidade. Conforme planejado, o rei então acaba morrendo antes de saber da verdade e Cersei prende Eddard Stark pouco após o ocorrido, abrindo caminho para entronar seu filho ilegítimo, Joffrey Baratheon, tornando-se, com isso, a rainha-regente. Cersei planejava pacificar a relação com a família Stark perdendo Eddard e poupando-lhe a

⁷⁰ Equivalente a um Primeiro-Ministro, o comandante maior que, em diversas situações, exerce a autoridade do Rei.

vida; seus planos, contudo, não saem como o esperado quando seu filho, o então rei herdeiro Joffrey, surpreendentemente ordena a imediata decapitação de Eddard Stark.

Passaremos então a uma análise das interrelações da personagem com o espaço narrativo, buscando esclarecer como tal categoria narrativa exerce suas influências sobre a personagem e também é, por ela, influenciada. Em paralelo à análise realizada com a personagem Daenerys Targaryen, busca-se estabelecer contrastes ou semelhanças na relação espaço/personagem/enredo estabelecida pelas duas rainhas.

Antonio Dimas (1985) teoriza sobre o espaço da seguinte maneira:

Na questão do espaço narrativo, o ponto central que orienta a discussão e que divide as suas águas diz respeito à *utilidade* ou à *inutilidade* dos recursos decorativos empregados pelo narrador em sua tentativa de situar a ação do romance. Em outras palavras: até que ponto os signos verbais utilizados limitam-se apenas a caracterizar ou a ornamentar uma dada situação ou em que medida eles a ultrapassam, atingindo uma dimensão simbólica e, portanto, útil àquele contexto narrativo. (DIMAS, 1985, p. 33)

Os fatos elencados nesta análise passam por esse crivo, da utilidade e da inutilidade, buscando enriquecer o entendimento acerca da personagem em questão, bem como sobre a saga como um todo, justificando a proposição de que nestas obras há uma significativa e singular relação das personagens com o espaço narrativo no qual estão inseridas.

Os espaços pelos quais Cersei circula são pequenos em número — resumem-se aos edifícios reais ou religiosos na cidade de Porto Real, e a Winterfell, no início da história. Em Porto Real os principais espaços de atuação de Cersei são a Fortaleza Vermelha, sede dos reis dos Sete Reinos, e o Grande Septo de Baelor, templo religioso que sediava a Fé dos Sete Deuses, a saber, o Pai, a Mãe, a Donzela, a Velha, o Guerreiro, o Ferreiro e o Estranho, religião majoritária em Westeros.

A Fortaleza Vermelha é um grande castelo feito de pedra vermelho-clara, possui sete torres cilíndricas coroadas por baluartes de ferro, além de pontes, casernas, masmorras, celeiros e maciças muralhas de barragem com guaritas para arqueiros. Sua construção foi iniciada trezentos anos antes dos eventos narrados, por Aegon Targaryen, conhecido como Aegon o Conquistador, sendo concluída por seu filho conhecido como Maegor, o Cruel. Após a conclusão da obra, Maegor ordenara a execução de todos os trabalhadores envolvidos na construção para que os segredos da fortaleza morressem com eles (MARTIN, 1996, p. 628).

Repleta de passagens secretas e túneis para fuga, características que posteriormente viriam a contribuir para o desenvolvimento da paranoia de Cersei, como será visto, a pompa

e a grandeza da fortaleza destacam-se — o Grande Salão do trono é tão grande que é necessária uma longa caminhada para percorrê-lo (MARTIN, 1996, p. 462), com capacidade para abrigar até mil pessoas. Durante a dinastia Targaryen o Grande Salão tinha crânios de dragões decorando as paredes, tempos depois foram retirados pelo Rei Robert Baratheon, que os substituiu por finas tapeçarias com ilustrações de caçadas, tais tapeçarias, por sua vez, foram removidas quando Joffrey Baratheon assumiu o trono, tutelado por sua mãe, a rainha-regente Cersei Lannister.

Observa-se aí como o espaço do Grande Salão sofre influências das personagens quando estas incorporam suas próprias personalidades na decoração do lugar. As personalidades das personagens, contudo, incorporam-se para além de categorias espaciais — no reinado de Aerys II Targaryen, conhecido como o Rei Louco, eram comuns execuções na fogueira realizadas dentro do Grande Salão, como foi o emblemático caso da morte de Rickard Stark, pai de Eddard Stark, refletindo a paixão dos Targaryen pelo fogo, arma de seus dragões. Já no reinado de Robert Baratheon, casado com Cersei Lannister, o salão é palco de intrigas, traições e conluios, maneiras pelas quais Cersei ascende ao poder.

Sobre a comparação das duas rainhas em suas relações com o espaço, um interessante efeito de contraste chama a atenção: enquanto Daenerys Targaryen tem a maioria das suas experiências em campo aberto, Cersei Lannister quase sempre aparece dentro de lugares fechados e/ou murados e/ou urbanos. Cabe aí uma observação, Daenerys constitui seu poder no clamor popular, já Cersei exerce-o dos altos salões dos castelos, governando pelo medo. Essa forma de enclausuramento pode ter exercido influência na formação e desenvolvimento da personalidade esquiva e duvidosa da personagem, como pode ser constatado na situação à qual a mesma acaba chegando; agora ocupando o posto de rainha, quando passa a demonstrar uma paranoia com as pessoas que a cercam, começando a suspeitar de golpes, tentativas de assassinato, conspirações de seus aliados, etc.

Enquanto Daenerys aflora sua personalidade e adquire conhecimento e experiência nos lugares pelos quais passa, Cersei isola-se cada vez mais dos outros, reservando-se em quartos e salas fechadas, alimentando a deterioração de sua mente. Seu temperamento explosivo e orgulhoso frequentemente a leva a tomar decisões precipitadas e equivocadas, sem demonstrar preocupação com as consequências de seus atos. A astúcia e eficiência demonstradas na trama da morte do marido Robert Baratheon não se repetem conforme ela adquire mais e mais poder, sua aparente incompetência em lidar com suas atribuições a faz cercar-se de bajuladores ao invés de conselheiros honestos. Conforme afirmou o personagem

Petyr Baelish, Cersei “(...) thinks herself sly, but in truth she is utterly predictable. Her strength rests on her beauty, birth, and riches. (...) She wants power, but has no notion what to do with it when she gets it⁷¹” (MARTIN, 2000, p. 933).

Oziris Borges Filho (2007) afirma que uma das funções do espaço na narrativa é representar os sentimentos vividos pelas personagens (p. 40); os espaços sempre fechados nos quais Cersei se encontra são indícios de uma vida sufocada, censurada, sem saída, sempre cercada e cerceada, tais indícios atuam claramente no desenvolvimento dos sentimentos e atitudes da personagem, refletindo na personalidade problemática uma vida de limitações físicas, morais e sociais impostas pela própria sociedade, pela família, por seu tempo.

Na adaptação televisiva *Game of Thrones*, ao ser apresentada, no primeiro episódio da primeira temporada, numa visita a Winterfell, a rainha Cersei enquanto circula por espaços abertos do local é alvo de olhares de admiração, dialoga muito pouco e praticamente não tem ações significativas; sua primeira aparição em local fechado, no alto de uma torre, tanto no seriado quanto no livro *A Game of Thrones*, mostra-a praticando ato sexual com o irmão Jaime e sendo flagrados pelo filho caçula do senhor de Winterfell, Brandon Stark, Jaime então empurra o menino pela janela causando uma queda quase fatal.

É interessante destacar o contraste nas primeiras aparições em locais fechados de Cersei com as de seu marido, o Rei Robert Baratheon, enquanto Cersei é posta no alto de uma torre, Robert é colocado dentro da cripta de Winterfell, no subsolo, reforçando a ideia de uma incompatibilidade latente entre os dois em praticamente todos os sentidos. Pouco tempo depois, ainda no primeiro episódio, ela e o irmão aparecem novamente, agora dentro do salão real, onde discutem a atual situação do reino, Jaime afirma que assassinaria o rei a pedido da irmã se ela assim o quisesse, Cersei afirma que Jaime é quem deveria ser o rei, novamente em tom conspiratório.

A personagem Cersei Lannister, entretanto, não figura como personagem narradora nos três primeiros livros de *ASOIAF*, vindo a narrar seus próprios capítulos apenas no quarto volume, *A Feast for Crows* (2005), e no, até agora, quinto e último livro lançado, *A Dance with Dragons* (2011a). Todas as suas aparições anteriores são narradas pela perspectiva de outro personagem, tornando as análises sobre a relação da personagem com o espaço um tanto indireta devido aos efeitos da perspectivação, tal fato não configura, contudo, necessariamente

⁷¹ “(...) julga-se astuta, mas na verdade é completamente previsível. Sua força reside na beleza, no nascimento e na riqueza. (...) Deseja o poder, mas não tem ideia do que fazer com ele quando o obtém” (MARTIN, 2011c, p. 698) (tradução brasileira)

prejuízo à análise. Há uma passagem interessante, ainda no primeiro volume *A Game of Thrones*, em que a rainha Cersei confronta a Mão do Rei Eddard Stark:

How long he waited in the quiet of the godswood, he could not say. It was peaceful here. The thick walls shut out the clamor of the castle, and he could hear birds singing, the murmur of crickets, leaves rustling in a gentle wind. The heart tree was an oak, brown and faceless, yet Ned Stark still felt the presence of his gods. His leg did not seem to hurt so much.

She came to him at sunset, as the clouds reddened above the walls and towers. She came alone, as he had bid her. For once she was dressed simply, in leather boots and hunting greens.

(...)

“Why here?” Cersei Lannister asked as she stood over him.

“So the gods can see”.⁷² (MARTIN, 1996, p. 485)

O que se passa a seguir é que Eddard (Ned) Stark revela à rainha que descobrira a verdade sobre a paternidade de seus filhos e a ameaça, ordenando-a que fuja do reino. Como resposta Cersei diz uma das frases mais célebres da saga: “When you play the game of thrones, you win or you die. There is no middle ground”.⁷³ (MARTIN, 1996, p. 488).

É possível identificar aqui mais uma função exercida pelo espaço narrativo, a de estabelecer contraste com as personagens, quando “(...) não há nenhuma relação entre sentimento da personagem e espaço. O espaço mostra-se indiferente, estabelece uma relação de contraste” (BORGES FILHO, 2007, p. 41). Observa-se que o espaço descrito, além de estar cercado por muralhas e torres, caracterizando um local fechado, é tranquilo, belo e relaxante, no entanto torna-se palco de ameaças e hostilidade, apesar da atmosfera de paz; tem-se, portanto, aí uma relação de heterologia, trata-se de um espaço heterólogo. Nota-se também que há uma relação da configuração espacial estabelecida antes e depois da chegada de Cersei: “*She came to him at sunset, as the clouds reddened above the walls and towers*”, no momento de sua chegada o céu tinha a cor vermelha, frequentemente associada a um índice de algo ruim, sanguinário.

⁷² “Não saberia dizer quanto tempo esperou no sossego do bosque sagrado. Era um lugar tranquilo. As espessas muralhas mantinham do lado de fora o clamor do castelo, e conseguia ouvir aves cantando, o murmúrio dos grilos, o farfalhar das folhas sob um vento fraco. A árvore-coração era um carvalho, castanho e sem rosto, mas Ned Stark sentia nela a presença dos seus deuses. A perna não parecia doer-lhe tanto.

Ela veio ao pôr do sol, quando as nuvens se avermelhavam sobre as muralhas e torres. Veio só, como ele lhe pedira. Pela primeira vez estava vestida de forma simples, com botas de couro e roupas verdes de caça. (...) — Por que aqui? — perguntou Cersei Lannister, em pé, a seu lado.

— Para que os deuses possam ver”. (MARTIN, 2010, p. 344) (tradução brasileira)

⁷³ “— Quando se joga o jogo dos tronos, ganha-se ou morre. Não existe meio-termo” (MARTIN, 2010, p. 346) (tradução brasileira)

Outro ponto curioso a ser notado em *A Game of Thrones* é que todas as ações de Cersei após o incidente no bosque são fruto de premeditação objetivando prender Ned Stark como traidor para depois conceder-lhe a misericórdia estabelecendo, assim, a reconciliação entre os Lannister e os Stark para que seu filho Joffrey pudesse governar com tranquilidade. Tudo ocorre rigorosamente como planejado até o momento do julgamento de Ned Stark, realizado no Grande Septo de Baelor, lugar aberto, no qual todos são surpreendidos pela ordem repentina de Joffrey para decapitar Ned Stark, frustrando completamente os planos da rainha. O primeiro momento da história onde Cersei sofre um revés em sua trama acontece, justamente, num espaço aberto, fato que fortalece e especifica a relação peculiar de espaços abertos e fechados com o desenvolvimento da personagem, a coordenada espacial em torno da interioridade, contrastando interior vs. exterior (BORGES FILHO, 2007, p. 58), é claramente perceptível.

Uma nova função do espaço narrativo passa a emergir, na capacidade demonstrada pelo espaço de antecipar a narrativa, ao deparar-se com Cersei num local fechado, o leitor pode ser levado a inferir sumariamente que algo, digamos, ruim está para acontecer. Conforme pontua Oziris Borges Filho (2007), “Através de índices impregnados no espaço, o leitor atento percebe os caminhos seguintes da narrativa. Em outras palavras, há uma prolepse espacial” (p. 41).

No segundo volume da série, *A Clash of Kings* (1999), Cersei figura em capítulos narrados por seu irmão Tyrion Lannister e por Sansa Stark, filha de Ned Stark. Cersei agora governa a maior parte do tempo no lugar de seu filho, o rei Joffrey Baratheon. Sempre aparecendo em lugares fechados, salões, quartos, corredores, a personagem começa a dar sinais de baixa astúcia ao tomar decisões equivocadas e que trazem prejuízos ao reino. Joffrey revela-se sádico e incontrolável, fatos que levaram seu avô, a nova Mão do Rei, Tywin Lannister, que se encontrava distante da capital, a enviar o filho caçula Tyrion Lannister como seu substituto para que governasse no lugar de Cersei.

Manifestando, como elaborou Antonio Candido em *A Degradação do Espaço* (1972), “(...) um laço palpável entre o ambiente e o ser” (p. 20), Cersei passa a sentir agora os efeitos do isolamento, afastada dos assuntos reais pelo irmão a mando do pai, e preocupada com rumores de guerras, acaba entregando-se aos vícios do álcool e do sexo, tomando para si diversos amantes, incluindo um primo, uma vez que o irmão encontrava-se cativo em outra cidade. Alimenta uma rixa crescente contra o irmão Tyrion, chegando ao ápice da discórdia

quando ordena seu assassinato, que posteriormente seria frustrado pela astúcia do irmão e ganância dos assassinos.

A dicotomia espacial entre interior e exterior continua revelando contrastes singulares no desenrolar do enredo do segundo livro. É perceptível que todas as vezes em que Cersei aparece, sempre em ambientes fechados, ela está tramando algo a seu favor ou rivalizando com seu irmão. Nos raros momentos em que é retratada em lugares abertos acaba sendo vítima de ataques e ameaças por parte do povo da cidade — os rumores de incesto e do suposto assassinato do rei Robert alimentam o ódio da população, um grande exemplo é o episódio da Caminhada da Vergonha (*The Walk of Atonement*)⁷⁴.

Infere-se que a atmosfera representada pelo ambiente fechado está ligada à personagem na medida em que dentro destes ambientes as situações tornar-se-iam, digamos, favoráveis à personagem, situações com as quais ela já está acostumada, ainda que figurem momentos de conflito e tensão, é no ambiente fechado que a personagem encontra uma espécie de porto seguro para a busca e o exercício de seu poder. Ao ponto que, quando está inserida em locais abertos, revelam-se situações de vulnerabilidade, descrédito e perigo.

Até mesmo quando verbaliza suas lembranças do casamento infeliz com Robert, Cersei posiciona-se sempre recolhida a lugares fechados, ou em contextos que envolviam situações de recolhimento, como diz o excerto abaixo, proveniente de um capítulo de *A Clash of Kings* narrado pela personagem Sansa Stark:

“Robert was hunting. That was his custom. Whenever my time was near, my royal husband would flee to the trees with his huntsmen and hounds. When he returned he would present me with some pelts or a stag’s head, and I would present him with a baby.

“Not that I wanted him to stay, mind you. I had Grand Maester Pycelle and an army of midwives, and I had my brother. When they told Jaime he was not allowed in the birthing room, he smiled and asked which of them proposed to keep him out.

“Joffrey will show you no such devotion, I fear. You could thank your sister for that, if she weren’t dead. He’s never been able to forget that day on the Trident when you saw her shame him, so he shames you in turn. You’re stronger than you seem, though. I expect you’ll survive a bit of humiliation. I did. You may never love the king, but you’ll love his children”.⁷⁵ (MARTIN, 1999, p. 761)

⁷⁴ Em sua, até agora, última aparição no livro *A Dance with Dragons*, Cersei é obrigada a caminhar pela cidade de Porto Real nua e com os cabelos raspados, numa forma de penitência para seus pecados, sob o jugo da população enfurecida e de fanáticos religiosos comandados pelo Alto Pardal.

⁷⁵ “— Robert estava na caça. Era esse o seu costume. Sempre que meu tempo se aproximava, meu real esposo fugia para o meio das árvores com seus caçadores e cães de caça. Quando regressava, presenteava-me com umas peles ou uma cabeça de veado, e eu o presenteava com um bebê. Não que eu *quisesse* que ele ficasse, veja bem. Tinha o Grande Mestre Pycelle e um exército de parteiras, e o meu irmão. Quando diziam a Jaime que não lhe seria permitido acompanhar os partos, ele sorria e perguntava quem iria mantê-lo do lado de fora. Temo que Joffrey não lhe mostre nenhuma devoção que se assemelhe a isso. Poderia agradecer à sua irmã por isso, se não estivesse morta. Ele nunca conseguiu esquecer aquele dia no Tridente, quando a viu envergonhá-lo, e por isso

Enquanto o marido desfrutava das caçadas em total liberdade, em campo aberto, ela encontrava-se recolhida em estado de constante atenção; ao falar de Jaime ela novamente destaca o papel das dimensões interiores e exteriores — o irmão sempre fizera questão de estar junto dela durante os partos, resistindo a qualquer impedimento, dentro do mesmo cômodo, enquanto que a outra possibilidade seria a de que ele ficasse *do lado de fora* do quarto, abandonando-a, desamparando-a. Há também um indicador de associação espacial no momento em que ela culpa a irmã de Sansa, supostamente morta, pelos maus tratos que ela sofre de Joffrey, a quem estava prometida. Ao demonstrar empatia pelo sofrimento da garota, Cersei acaba associando o evento ocorrido no Tridente, em local aberto, como agente motivador de algo extremamente negativo e prejudicial.

Em outra passagem de *A Clash of Kings*, Cersei encontra-se confinada no salão real de uma fortaleza juntamente com Sansa Stark e as mulheres de alto nascimento — a cidade estava sob cerco de um exército inimigo e, enquanto a luta acontece, a rainha deve confortar suas companheiras e dar-lhes coragem. Acontecem neste momento duas lutas simultaneamente, a dos exércitos do lado de fora, e outra mental, dentro da cabeça de Cersei — que precisa suportar uma pressão avassaladora desencadeada pela descrença na vitória, o temor pela vida do filho, a intoxicação pelo álcool que a leva a verbalizar sentimentos de repulsa para com suas companheiras e seu modo de vida, e pelo medo do jugo do adversário. Em determinado momento Cersei revela a Sansa a real finalidade da presença de um carrasco junto delas: “He’s here for us, he says,” the queen said. “Stannis may take the city and he may take the throne, but I will not suffer him to judge me. I do not mean for him to have us alive”.⁷⁶ (MARTIN, 1999, p. 851).

Enquanto uma batalha é travada no campo externo, Cersei trava sua própria à sua maneira, no campo interno, numa situação em que a segunda depende totalmente do resultado da primeira, para a vitória ou a derrota, estabelecendo uma dupla relação de interioridade, do ambiente e do pensamento. E com isso acentuando ainda mais seus espaços de atuação como predominantemente internos. Por fim, com a intervenção do exército de seu próprio pai, Tywin Lannister, a batalha é vencida e Cersei, salva.

envergonha você como troco. Mas você é mais forte do que parece. Confio que sobreviva a um pouco de humilhação. Eu sobrevivi. Pode nunca amar o rei, mas amará seus filhos”. (MARTIN, 2011b, p. 490) (tradução brasileira)

⁷⁶ “— Ele está aqui por nós — disse a rainha. — Stannis pode tomar a cidade e pode capturar o trono, mas eu não tolerarei que me julgue. Não pretendo que nos capture vivos” (MARTIN, 2011b, p. 548) (tradução brasileira)

O terreno para a presente análise torna-se mais fértil quando passamos a observar os capítulos narrados por Cersei. Em seu primeiro capítulo como narradora, no quinto livro da série, *A Feast for Crows* (2005), Cersei é levada a presença do corpo do pai que acabara de ser assassinado em seu banheiro, o espaço é assim descrito:

“Is my father in the privy?”

“They carried him back to his bed, m’lady.” Ser Meryn pushed the door open for her to enter. Morning light slashed through the shutters to paint golden bars upon the rushes strewn across the floor of the bedchamber. Her uncle Kevan was on his knees beside the bed, trying to pray, but he could scarcely get the words out.⁷⁷ (MARTIN, 2005, p. 70)

O pai de Cersei, Tywin Lannister, sempre representou a maior fonte de limitação e cerceamento da liberdade para ela. Era o pai que a obrigara a se casar contra a vontade, que a excluía do governo, que a tratava como incapaz e irresponsável, que a mantinha longe de seu filho Tommen Baratheon, agora rei depois da morte de Joffrey. Sua morte representa uma vitória para a personagem. Neste contexto, a luz que entrava em diagonal através das janelas do quarto pode ser entendida como um símbolo metafórico para a futura ascensão (CHEVALIER, 2012, p. 571) de Cersei, agora sem o maior de seus impedimentos, seu caminho rumo ao poder seria facilitado, o que de fato ocorreu, configurando mais uma prolepse provocada pelo espaço.

Ao tomar o lugar do pai, Cersei acumula mais poder e influência sobre os assuntos reais e com isso passa a sentir os efeitos do peso da coroa, ainda que de rainha-regente. Em guerra contra Stannis Baratheon, irmão de seu falecido marido, que clamava o direito ao trono, dominada pela desconfiança e rivalidade com a família da noiva de seu filho caçula — a futura rainha Margaery Tyrell, e enfrentando a insurgência de fanáticos religiosos que ameaçavam subjugar-lá, Cersei dá sinais de esgotamento mental, conforme é narrado na ocasião do casamento do filho Tommen:

My son is safe, Cersei told herself. *No harm can come to him, not here, not now.* Yet every time she looked at Tommen, she saw Joffrey clawing at his throat. And when the boy began to cough the queen’s heart stopped beating for a moment. She knocked aside a serving girl in her haste to reach him. (...) “I’m sorry, Mother,” Tommen said, abashed.

⁷⁷ “— Meu pai está na latrina?

— Levaram-no de volta para a cama, senhora — Sor Meryn abriu a porta para que entrasse.

A luz da manhã entrava em diagonal através das janelas e pintava barras douradas nas esteiras espalhadas pelo chão do quarto. Tio Kevan estava de joelhos ao lado da cama, tentando rezar, mas quase não conseguia forçar as palavras a sair”. (MARTIN, 2012a, p. 49) (tradução brasileira)

It was more than Cersei could stand. *I cannot let them see me cry*, she thought, when she felt the tears welling in her eyes. She walked past Ser Meryn Trant and out into the back passage. Alone beneath a tallow candle, she allowed herself a shuddering sob, then another. *A woman may weep, but not a queen.*⁷⁸ (MARTIN, 2005, p. 255)

No trecho é perceptível que a paranoia crescente de Cersei passa a se manifestar de maneira clara, já suspeitava do irmão Tyrion pelas mortes do filho e do pai, e com isso os locais fechados, antes tidos como confortáveis à personagem, agora tornam-se palco de desconfiança e manias de perseguição. Ela teme que o irmão suspeito esteja escondido nas paredes do castelo, esgueirando-se nas sombras esperando para atacá-la, com isso Cersei acaba ordenando buscas sem fim e permanecendo constantemente em estado de alerta.

A personagem torna-se cada vez mais autoritária, não escuta mais seus conselheiros bajuladores, trama assassinatos usando o sexo como ferramenta, sempre confrontada pelo símbolo do poder máximo, o Trono de Ferro, seu ambiente está repleto de fatores que contribuem para o desenvolvimento de suas atitudes, e o exercício do poder como rainha-regente agrega-lhe somente mais desconfiança e aborrecimento.

A imagem do Trono de Ferro torna-se ameaçadora e seus reflexos tornam-se visíveis na caracterização dos espaços de Cersei:

The torches on the back wall threw the long, barbed shadow of the Iron Throne halfway to the doors. The far end of the hall was lost in darkness, and Cersei could not but feel that the shadows were closing around her too. *My enemies are everywhere, and my friends are useless.*⁷⁹ (MARTIN, 2005, p. 675)

A situação se desenrola a tal ponto que Cersei passa a conspirar com seus cavaleiros, alguns deles amantes, a morte da futura rainha Margaery Tyrell. No entanto seus planos acabam completamente frustrados quando os já citados fanáticos religiosos, conhecidos como pardais, comandados pelo Alto Pardal, aprisionam tanto Margaery quanto Cersei e também

⁷⁸ “*Meu filho está em segurança*, disse Cersei a si mesma. *Ninguém pode vir atacá-lo, aqui não, não agora*. Mas todas as vezes que olhava para Tommen, via Joffrey arranhando a garganta. E quando o garoto começou a tossir, o coração da rainha parou de bater por um momento. Na pressa de chegar até ele, atirou no chão uma criada. (...) — Lamento, mãe — Tommen desculpou-se, envergonhado.

Aquilo era mais do que Cersei conseguia suportar. *Não posso deixar que me vejam chorar*, pensou, quando sentiu as lágrimas subindo-lhe aos olhos. Passou por Sor Meryn Trant e saiu para a passagem dos fundos. Sozinha, sob uma vela de sebo, permitiu-se um soluço trêmulo e depois outro. *Uma mulher pode chorar, mas uma rainha não*”. (MARTIN, 2012a, p. 158) (tradução brasileira)

⁷⁹ “Os archotes da parede do fundo faziam estender a longa sombra farpada do Trono de Ferro por metade da distância até as portas. A extremidade mais distante do salão estava perdida na escuridão, e Cersei não conseguia evitar sentir que as sombras também estavam se fechando em volta de si. *Meus inimigos estão por toda a parte, e meus amigos são incapazes*”. (MARTIN, 2012a, p. 407) (tradução brasileira)

seus cavaleiros conspiradores, pretendendo levá-los a julgamento pelos crimes de assassinato, fornicção e traição.

No quinto livro, *A Dance with Dragons* (2011a), Cersei é narradora de apenas dois capítulos de um total de 72, sendo também estes os únicos que se passam na capital Porto Real. Seu primeiro capítulo inicia-se com uma descrição da cela na qual é mantida prisioneira:

Each night seemed colder than the last.

The cell had neither fireplace nor brazier. The only window was too high to allow her a view and too small to squeeze through, but more than large enough to let in the chill. Cersei had torn up the first shift they gave her, demanding the return of her own clothes, but that only left her naked and shivering. When they brought her another shift, she pulled it down over her head and thanked them, choking upon the words.

The window let in sounds as well. That was the only way the queen had to know what might be happening in the city. The septas who brought her food would tell her nothing.⁸⁰ (MARTIN, 2011a, p. 785)

O espaço no qual Cersei é subitamente lançada é exatamente o oposto dos quais a rainha estava habituada — o luxo e esplendor dos grandes salões reais dão lugar a um espaço pequeno e vazio, composto apenas pelas quatro paredes e uma pequena janela. Descrita como fria e desoladora, a cela de Cersei torna-se o reflexo de sua alma, mantendo a tradição dos lugares fechados e estabelecendo o momento de maior vulnerabilidade da personagem até então.

Note-se que, enquanto a personagem Daenerys Targaryen encontra seu momento de maior desolação em campo aberto, no deserto vermelho, Cersei o encontra numa pequena sala escura e fria, espaços antes favoráveis às personagens, confirmando o contraste entre as duas sob o ponto de vista espacial.

No cárcere Cersei experimenta longos períodos de isolamento, seu universo fora reduzido a quatro pessoas, ela e as três septãs que lhe davam comida, roupas e limpavam seus dejetos. Frequentemente era deixada nua e exposta ao frio, Cersei gradualmente vai cedendo às pressões e torturas ao ponto de abdicar de seu orgulho:

⁸⁰ “Cada noite parecia mais fria do que a anterior.

A cela não tinha lareira nem braseiro. A única janela era alta demais para permitir uma vista e pequena demais para se espremer por ela, mas mais do que suficiente para deixar entrar o frio. Cersei rasgara a primeira troca de roupa que lhe deram, exigindo que devolvessem a dela, mas aquilo apenas a deixara nua e tremendo. Quando lhe trouxeram outra muda, vestiu-a pela cabeça e agradeceu, sufocando com as palavras.

A janela também deixava entrar sons. Era a única maneira de a rainha saber o que estava acontecendo na cidade. As septãs que lhe traziam comida não diziam nada”. (MARTIN, 2012b, p. 609) (tradução brasileira)

Wake and sleep and wake again, every night was broken into pieces by the rough hands of her tormentors, and every night was colder and crueler than the night before. The hour of the owl, the hour of the wolf, the hour of the nightingale, moonrise and moonset, dusk and dawn, they staggered past like drunkards. What hour was it? What day was it? Where was she? Was this a dream, or had she woken? The little shards of sleep that they allowed her turned into razors, slicing at her wits. Each day found her duller than the day before, exhausted and feverish. She had lost all sense of how long she had been imprisoned in this cell, high up in one of the seven towers of the Great Sept of Baelor. *I will grow old and die here*, she thought, despairing. (...) Exhausted by her lack of sleep, shivering from the cold that stole into the tower cell each night, feverish and famished by turns, Cersei came at last to know she must confess.⁸¹ (MARTIN, 2011a, p. 788)

O cárcere reflete perfeitamente o estado da mente da personagem, sem saída, sufocada, desprovida de qualquer proteção ou esperança, a relação espaço/personagem portanto, neste momento, é homóloga, há uma correspondência entre a representação do espaço e a dos sentimentos da personagem (BORGES FILHO, 2007, p. 40).

Após sua confissão o Alto Pardal submete Cersei à caminhada de expiação — deveria percorrer o trajeto do Grande Septo de Baelor até a Fortaleza Vermelha a pé, nua e exposta ao povo para que suas vergonhas, físicas e morais, fossem escancaradas a todos.

The wide marble plaza below was as crowded as it had been on the day that Stark had died. Everywhere she looked the queen saw eyes. The mob seemed to be equal parts men and women. Some had children on their shoulders. Beggars and thieves, taverners and tradesfolk, tanners and stableboys and mummers, the poorer sort of whore, all the scum had come out to see a queen brought low.⁸² (MARTIN, 2011a, p. 932)

Neste momento Cersei está inserida num espaço aberto, à vista de todos, dos homens e dos deuses, cercada pela podridão da cidade que refletia a sua própria, novamente há uma relação de homologia — os dejetos, restos de comida podre, animais mortos, insultos e

⁸¹ “Acordar, dormir e acordar novamente, toda noite era quebrada em pedaços pelas mãos ásperas de suas torturadoras, e cada noite era mais fria e mais cruel do que a noite anterior. A hora da coruja, a hora do lobo, a hora do rouxinol, o nascer da lua e quando a lua se punha, anoitecer e amanhecer, passavam cambaleando como bêbados. Que horas eram? Que dia era? Quem era ela? Isso era um sonho, ou estava acordada? Os pequenos cacos de sono que lhe permitiam se transformavam em lâminas afiadas, fatiando seu juízo. Perdera todo o senso de quanto tempo estava presa naquela cela, no alto de uma das torres do Grande Septo de Baelor. *Envelhecerei e morrerei aqui*, pensou, desesperada. (...) Exausta pela falta de sono, tremendo com o frio que invadia a cela da torre a cada noite, febril e faminta por turnos, Cersei soube finalmente que deveria confessar”. (MARTIN, 2012b, p. 611) (tradução brasileira)

⁸² “A ampla praça de mármore embaixo estava tão lotada quanto no dia que Stark morrera. Por todos os lados, a rainha via olhos. A multidão parecia ter partes iguais de homens e mulheres. Alguns tinham crianças nos ombros. Mendigos e ladrões, taverneiros e comerciantes, curtidores, cavaleiros e pantomineiros, as prostitutas mais rampeiras, toda a escória saíra para ver a rainha humilhada”. (MARTIN, 2012b, p. 722) (tradução brasileira)

propostas ofensivas que eram dirigidas a Cersei deixam marcas em seu corpo e sua mente, pintando-a da cor de seus crimes conforme avança, suja, fétida e ferida.

The shouting seemed louder here than on the plaza, perhaps because the mob was so much closer. “Whore” and “sinner” were most common, but “brotherfucker” and “cunt” and “traitor” were flung at her as well, and now and again she heard someone shout out for Stannis or Margaery. The cobbles underfoot were filthy, and there was so little space that the queen could not even walk around the puddles. *No one has ever died of wet feet*, she told herself. She wanted to believe the puddles were just rainwater, though horse piss was just as likely. More refuse showered down from windows and balconies: half-rotted fruit, pails of beer, eggs that exploded into sulfurous stink when they cracked open on the ground. Then someone flung a dead cat over the Poor Fellows and Warrior’s Sons alike. The carcass hit the cobbles so hard that it burst open, spattering her lower legs with entrails and maggots.⁸³ (MARTIN, 2011a, p. 937)

Durante o percurso a personagem tenta de todas as maneiras manter seu orgulho de rainha intacto, no entanto a exposição e humilhação a levam a ceder, ficando absolutamente vulnerável e entregue à própria penitência. Há uma relação de duplo sentido homológico no contraste espacial do cárcere com a caminhada de expiação — a cela refletia a situação de desespero e abandono que Cersei vivia naquele momento, e a caminhada leva a personagem para um local aberto que evidencia e catalisa os reflexos negativos, sujeitando-a a olhares julgadores e ataques de toda a população de Porto Real.

“Gowned and crowned, she was a queen. Naked, bloody, limping, she was only a woman”⁸⁴ (MARTIN, 2011a, p. 939), os adjetivos “gowned” e “crowned” remetem a situações nas quais Cersei estava inserida em seus espaços de poder, enquanto “naked”, “bloody” e “limping” situam-na num espaço de submissão, resignação e humilhação. O capítulo encerra-se, assim como a jornada de Cersei até o presente momento, quando a personagem atinge o final da caminhada, em frente à Fortaleza Vermelha.

⁸³ “A gritaria parecia mais alta ali do que na praça, talvez porque a multidão estivesse muito mais próxima. “Putá” e “pecadora” era os gritos mais comuns, mas “fode-irmão”, “boceta” e “traidora” eram atirados para ela também, e uma ou outra vez ouvia alguém gritar por Stannis ou Margaery. Os paralelepípedos sob seus pés estavam sujos, e havia tão pouco espaço que a rainha não podia nem desviar das poças. *Ninguém jamais morreu de um pé molhado*, disse para si mesma. Queria acreditar que as poças eram apenas água da chuva, embora mijo de cavalo fosse o mais provável.

Mais lixo era jogado das janelas e dos balcões: frutas apodrecidas, baldes de cerveja, ovos que explodiam em um fedor sulfuroso quando estouravam no chão. Então alguém atirou um gato morto sobre os Pobres Irmãos e os Filhos do Guerreiro. A carcaça acertou os paralelepípedos com tanta força que se abriu, respingando as pernas dela com entranhas e larvas”. (MARTIN, 2012b, p. 725) (tradução brasileira)

⁸⁴ “Vestida e coroada, ela era uma rainha. Nua, sangrando, mancando, era apenas uma mulher” (MARTIN, 2012b, p. 727) (tradução brasileira)

O percurso espacial de Cersei tem início num local aberto — a chegada da comitiva real em Winterfell, e chega ao fim, novamente, num local aberto — a caminhada de expiação. Seus espaços iniciais e finais (BORGES FILHO, 2007, p. 43), apesar da semelhança na coordenada de interioridade, apresentam um interessante contraste no que diz respeito à situação da personagem. Cersei tem sua primeira apresentação, espaço inicial, num local urbano, revestida dos requintes reais e sob olhos curiosos de admiração de todos, a entrada da comitiva em Winterfell assemelha-se a um desfile no qual os modelos são atentamente observados pelo público.

A caminhada de expiação, espaço final, também se estrutura de maneira semelhante a um desfile em um ambiente urbano. Contudo a personagem, agora nua, está revestida apenas de sua própria vergonha e dos dejetos atirados em sua direção, sob olhares não mais de admiração, mas acusadores, julgadores, escarnecedores. A caracterização dos espaços inicial e final de Cersei reflete uma perspectivação das consequências inerentes ao poder, seus bônus e ônus, o título de rainha catalisa a atenção dirigida a personagem, a representação dessa atenção, por sua vez, mescla-se com a caracterização na medida em que reflete o modo como a sociedade lida com seus monarcas em diferentes situações — no primeiro momento com calma, silêncio e respeito, e no final com histeria, confusão e agressividade.

Os espaços inicial e final da personagem Daenerys Targaryen, da mesma forma que os de Cersei Lannister, contribuem para a percepção de que a trajetória das duas personagens ainda não chegou ao seu fim, sendo as duas interrompidas em momentos não de clímax e desfecho, mas de desenvolvimento de complicações.

No intuito de entender mais profundamente tais relações entre espaço e personagem é possível estabelecer um esquema de cruzamento de informações. Para a personagem Daenerys: a) espaço inicial: exílio — interno (casa de Magíster Illyrio Mopatis); b) espaços intermediários: externos e amplos; c) espaço final: c.1) espaço momentâneo: deserto — externo, c.2) espaço objetivado: Westeros, mais especificamente o Grande Salão do Trono de Ferro, dentro da Fortaleza Vermelha — interno. Para Cersei: a) espaço inicial: Winterfell — externo; b) espaços intermediários: Fortaleza Vermelha, castelos e salões — interno; c) espaço final: c.1) espaço momentâneo: caminhada de expiação — externo, c.2) espaço objetivado: de volta à Fortaleza Vermelha e aos castelos e salões — interno.

No caso de Daenerys, o espaço inicial é o exílio, o que leva a personagem a desejar seu verdadeiro espaço inicial, sua terra natal, a partir daí seu enredo desenvolve-se de maneira

que a personagem adquire cada vez mais experiência e poder, sempre buscando voltar do exílio. Sua trajetória, até o momento, chega ao fim da seguinte maneira:

As the western sky turned the color of a blood bruise, she heard the sound of approaching horses. Dany rose, wiped her hands on her ragged undertunic, and went to stand beside her dragon.
That was how Khal Jhaqo found her, when half a hundred mounted warriors emerged from the drifting smoke.⁸⁵ (MARTIN, 2011a, p. 1033)

Assim termina o último capítulo de Daenerys. Seu espaço final, a desolação do deserto, reflete a condição da personagem naquele momento, ferida, sem saída e entregue ao desespero. O encontro com Khal Jhaqo é o gancho para um futuro desenvolvimento da narrativa, ainda não publicado. Cersei também tem seu último momento retratado como um gancho para futuro desenvolvimento, ao final da caminhada de expiação:

Cersei never saw where Qyburn came from, but suddenly he was there beside them, scrambling to keep up with her champion's long strides. "Your Grace," he said, "it is so good to have you back. May I have the honor of presenting our newest member of the Kingsguard? This is Ser Robert Strong."
"Ser Robert," Cersei whispered, as they entered the gates. "If it please Your Grace, Ser Robert has taken a holy vow of silence," Qyburn said. "He has sworn that he will not speak until all of His Grace's enemies are dead and evil has been driven from the realm."
Yes, thought Cersei Lannister. Oh, yes.⁸⁶ (MARTIN, 2011a, p. 941)

Os dois finais apresentam indícios de uma possível mudança na situação em que as personagens se encontravam naqueles momentos. Daenerys e Cersei, em locais abertos, objetivam agora um espaço em comum: o Grande Salão do Trono de Ferro, local fechado.

No paradigma criado por GRRM a personagem boa também é má e a má, boa — não há lugar para distinções dicotômicas como protagonista/antagonista. Essa inconstância permeia toda a narrativa estabelecendo a marca da aleatoriedade. Os desfechos não carregam

⁸⁵ "Quando o céu no ocidente ficou com a cor de um hematoma sangrento, ouviu o som de cavalos se aproximando. Dany se levantou, limpou as mãos na túnica esfarrapada e foi para o lado do dragão. Foi como Khal Jhaqo a encontrou, quando meia centena de guerreiros montados emergiram das nuvens de fumaça". (MARTIN, 2012b, p. 798) (tradução brasileira)

⁸⁶ "Cersei nunca soube de onde Qyburn veio, mas de repente ele estava ao lado deles, lutando para acompanhar os largos passos de seu campeão.

— Vossa Graça — disse —, é bom tê-la de volta. Posso ter a honra de lhe apresentar nosso mais novo membro da Guarda Real? Este é Sor Robert Forte.

— Sor Robert — Cersei murmurou, enquanto entravam pelos portões.

— Para o agrado de Vossa Graça, Sor Robert fez o sagrado voto do silêncio — Qyburn falou. — Jurou que não falará até que todos os inimigos de Sua Graça estejam mortos e o mal seja expulso do reino.

Sim, pensou Cersei Lannister. *Oh, sim*". (MARTIN, 2012b, p. 728) (tradução brasileira)

mais a responsabilidade, antes intrínseca no tradicional sistema de progressão quinária⁸⁷, de resolver os conflitos criados, ou de resolvê-los de maneira satisfatória.

A última temporada do seriado *Game of Thrones*, exibida em 2019, apesar da péssima recepção do público e da crítica, apresentou um desfecho que reforça esse caráter aleatório — as duas personagens alçadas ao posto de protagonistas da série encerram suas trajetórias de maneiras opostas ao horizonte de expectativas criado pela história, frustrando profundamente a maior parte da comunidade de fãs.

A proposta de ruptura dos horizontes de expectativa pode ser identificada logo no primeiro volume dos livros e na primeira temporada do seriado. A personagem Eddard Stark, caracterizada como um homem virtuoso e honesto, encontra seu fim por conta justamente de suas qualidades, deslocadas do contexto traiçoeiro em que estava envolvido; Daenerys Targaryen é a rainha por direito — até os últimos capítulos —, expulsa de seu reino quando criança e que então retorna com dragões e exércitos para reconquistar seu território, mas acaba sucumbindo à loucura e à tirania; Jon Snow constrói uma trajetória de coragem, sabedoria e aprendizado, tendo ainda — ao final do história — sua identidade revelada como um Targaryen, herdeiro legítimo do trono, no entanto culmina assassinando Daenerys para salvar o reino de sua loucura, e sendo posteriormente expulso do território que deveria governar. Não há final feliz, as personagens não se salvam.

Tamanha foi a reação negativa, e agressiva, dos fãs que até mesmo uma petição online foi criada com o intuito de convencer o canal HBO a refazer a última temporada do seriado, o engajamento rendeu mais de um milhão de assinaturas⁸⁸. A resposta da HBO, contudo, foi categórica: “(...) não foi uma coisa que levamos a sério”⁸⁹. Mas o mais interessante de tudo isso foi como essa polêmica atingiu até mesmo o escritor GRRM, obrigando-o a declarar que nem críticas nem elogios o fariam mudar nada em seus livros⁹⁰. Por outro lado, Martin também afirma que o final dos livros não deve necessariamente assemelhar-se ao do seriado, abrindo assim uma série de novas especulações.

⁸⁷ Início, apresentação, complicação, clímax e desfecho.

⁸⁸ *Petição para refazer final de “Game of Thrones” reúne 1,2 milhão de assinaturas*. Disponível em: <<https://revistamonet.globo.com/Series/noticia/2019/05/peticao-sobre-temporada-final-de-game-thrones-reune-12-milhao-de-assinaturas.html>>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2020.

⁸⁹ *Game of Thrones: HBO “não levou a sério” petição para mudar final da série*. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/07/24/game-of-thrones-chefao-da-hbo-diz-que-nao-levou-a-serio-peticao-para-mudar-final-da-serie.htm>>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2020.

⁹⁰ *Game of Thrones | Reação de fãs não vai mudar os livros, diz Martin*. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/game-thrones/game-of-thrones-reacao-de-fas-nao-vai-mudar-os-livros-diz-martin>>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2020.

Em artigo publicado no ano de 2017⁹¹, apresentei um estudo introdutório sobre a influência do espaço na personagem comparando a obra *A Game of Thrones* (1996) de GRRM com a brasileira *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. Pode-se observar, então, como as personagens tidas como protagonistas têm suas trajetórias desenvolvidas numa estreita relação com o meio no qual se encontram, que as determina e é, ao mesmo tempo, também determinado por elas. Engendra-se, assim, uma relação cíclica onde o materialismo é situado sob uma ótica naturalista em Aluísio Azevedo e, como pretende-se demonstrar, neonaturalista em GRRM.

A abordagem materialista acerca das relações territoriais e, consequentemente, de poder encontra respaldo em reflexões de fora da área da literatura. O consagrado geógrafo brasileiro Milton Santos (1926-2001) diferenciou paisagem de espaço classificando a primeira como o conjunto representativo das heranças das sucessivas relações entre homem e natureza, enquanto o espaço seria a soma da paisagem com a ação humana que, por sua vez, ao intervir no espaço, delimita-o criando territórios e, com isso, relações de poder e dominação (SANTOS, 2006, p. 107).

Dentro dessa relação hegemônica entre homem e meio surge uma categoria de personagem que, apesar de ser construída com os recursos convencionais de caracterização do herói, não demonstra a coragem, ética e virtude esperadas em sua trajetória. São apresentadas como figuras confusas e contraditórias, sem o devido controle de seus sentimentos e ações, erráticos e imprevisíveis. A narrativa de GRRM cria uma representação da realidade na qual os heróis não são mais necessários, perderam o sentido, tornaram-se insignificantes — aqueles que efetivamente logram êxito em suas empreitadas são, antes, figuras jogadoras, maleáveis, cientes de como manejar as relações humanas em uma nova essência de competição que premia o astuto ao invés do correto.

⁹¹ CORREA, M. F. Jogos de Poder: espaço condicionante e alegorias da contemporaneidade em *A Guerra dos Tronos*. **ContraCorrente**: Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da UEA, n. 8, Manaus/AM, 2017, p. 74-91.

3.1 – A capital Porto Real: contrastes sociais em meio à disputa caótica pelo poder

A geografia do universo narrativo de *A Song of Ice and Fire* é composta por quatro continentes, geralmente referidos pelas personagens como o Mundo Conhecido, as quatro regiões são conhecidas como Westeros, Essos, Sothoryos e Ulthos, integrantes de um mundo que se assemelha ao nosso por ser redondo, contudo, seu tamanho seria um pouco maior e, segundo o próprio autor, ainda não completamente mapeado. De acordo com as informações dispostas no livros e também no *Atlas das Terras de Gelo e Fogo (The Lands of Ice and Fire, 2012)*, publicado pelo autor George R. R. Martin e ilustrado pelo cartógrafo Jonathan Roberts, contendo doze mapas cartazes apresentando uma disposição geográfica que novamente apresenta semelhanças com o nosso planeta, ao caracterizar o hemisfério norte como região de muito frio e o hemisfério sul como região de calor. As principais narrativas da história estão concentradas no continente de Westeros, o mais poderoso em termos militares e econômicos, com exceção da personagem Daenerys Targaryen que, apesar de ter nascido em Westeros, acabou tendo que fugir junto com seu irmão mais velho do continente após a rebelião liderada pelo então soldado Robert Baratheon, Robert logrou destronar o então rei Aerys II Targaryen, conhecido como o Rei Louco, e tomar o poder assentando-se no Trono de Ferro (*The Iron Throne*). Dessa maneira, Daenerys desenvolve sua jornada sempre posicionada no continente de Essos.

A capital Porto Real (*King's Landing*) fica localizada ao sul da costa leste de Westeros, sendo o principal porto do continente, contando com uma população de mais de 500 mil habitantes divididos, basicamente, em três classes sociais, os poderosos, os religiosos e os plebeus. A cidade é protegida por uma muralha e guarnecida por soldados integrantes da Patrulha da Cidade (*The City Watch*), comumente chamados de Mantos Dourados (*Golden Cloaks*), possui uma arquitetura que contrasta a fartura e a miséria, a muralha possui sete portões de acesso, remetendo à Fé dos Sete deuses⁹² praticada pela maioria da população do continente. Os principais lugares da cidade são a Fortaleza Vermelha (*The Red Keep*), sede do governo onde está localizado o Trono de Ferro; o Grande Septo de Baelor (*Great Sept of Baelor*), o mais importante templo religioso da Fé dos Sete, onde reside o alto sacerdote conhecido como Alto Septão (*High Septon*); o Fosso dos Dragões (*Dragonpit*), uma ruína

⁹² A saber: o Pai (the Father), a Mãe (the Mother), o Guerreiro (the Warrior), a Donzela (the Maiden), o Ferreiro (the Smith), a Velha (the Crone) e o Estranho (the Stranger). Também são conhecidos como os Novos Deuses (New Gods), sucessores dos deuses antigos dos Primeiros Homens (First Men).

histórica cujas portas de bronze não são abertas há mais de um século; o Salão da Guilda dos Alquimistas (*Guildhall of the Alchemists*), local onde é produzida e armazenada a substância extremamente explosiva chamada fogovivo (*wildfire*); e a Baixada das Pulgas (*Flea Bottom*), que são as favelas de Porto Real, locais de extrema miséria e imundície, onde são amontoados chiqueiros e estábulos ao lado de prostíbulos e esgoto a céu aberto, alguns comerciantes servem uma refeição conhecida como “tigela de castanho” (*bowl of brown*), trata-se de um ensopado feito com toda sorte de restos de comida que as chamadas “casas de pasto” (*pot-shops*) conseguem recolher ou adquirir, raramente é servido com carnes e, quando são, podem conter animais como pombos, ratos e gatos, e até mesmo restos relativamente frescos de cadáveres. A refeição costuma ser preparada por longos períodos, numa fervura que perdura ano após ano em enormes tachos nos quais são atirados novos ingredientes conforme as tigelas são servidas, constantemente, aos habitantes mais pobres. As casas de pasto são conhecidas como lugares perigosos, sendo sempre vigiadas por contratados pouco confiáveis.

Os nomes das ruas da cidade, especialmente da região da Baixada das Pulgas, são geralmente relacionados a animais, mas não com a mesma conotação que têm as bandeias das casas nobres de Westeros, cuja maioria traz animais como símbolo de força e pompa. Em Porto Real há ruas com nomes como: Beco da Enguia, Viela dos Porcos, Beco da Corrida dos Porcos, Beco da Doninha, Praça do Peixeiro, Beco do Toucinho, Rua das Moscas etc., animais não exatamente graciosos e frequentemente associados a sujeira e mal cheiro, estabelecendo, dessa forma, uma relação zoomórfica com a população. Há, também, ruas com nomes que remetem a significados ainda mais desagradáveis como Curva do Mijo, Travessa da Sombra Negra, Travessa Fedorenta, Caminho Lamacento etc., manifestando em suas próprias denominações clara aproximação com aspectos pútridos e uma latente conexão com a perspectiva do chão, das ruas, das sarjetas, além da associação/aproximação entre humanos e animais, já os animais símbolos das casas nobres manifestam a figura de linguagem conhecida como zoomorfização ao associar as características de força, ferocidade, ímpeto e coragem dos animais aos integrantes destas abastadas famílias. Identifica-se, aqui, a manifestação destacada por Christophe Den Tandt (2011), citada no capítulo anterior, na qual a hipérbole exerce uma função de exacerbação dos aspectos grotescos com o objetivo de se estabelecer uma realidade aquém do ordinário. Consta nos livros que os ensopados servidos nas casas de pasto da Curva do Mijo estavam contaminados, espalhando uma doença conhecida como “fluxo sangrento” ou “égua descorada”, altamente contagiosa e cujos sintomas são febres, hemorragias intestinais e forte disenteria.

Em numerosas passagens dos livros são destacados aspectos escatológicos e coprológicos ou de enfermidades graves⁹³ que frequentemente acometem tanto os nobres quanto os pobres em Westeros e nos outros continentes, as descrições de aspectos grotescos dividem espaço com descrições de aspectos visualmente atraentes como banquetes e vestimentas que refletem a fartura dos mais ricos. A capital Porto Real é conhecida por seu mal cheiro nauseante que pode ser sentido ainda a uma boa distância de suas muralhas.

A disposição geográfica da capital apresenta um contraste vetorial entre as classes altas e baixas, estando as altas localizadas em colinas ou montes ou castelos, sempre elevados em relação ao plano da cidade, já as classes baixas ficam, conseqüentemente, nas baixadas, instaladas por entre os caminhos pelos quais corre o esgoto da cidade, numa representação que muito se assemelha às contidas na obra *O Cortiço* de Aluísio Azevedo e, também, para citar um exemplo audiovisual, na disposição da moradia da família pobre no filme sul-coreano *Parasita* (*Gisaengchung*, 2019), laureado com os principais prêmios cinematográficos mundiais incluindo a Palma de Ouro no Festival de Cannes e os Oscars de melhor roteiro, diretor e filme, em cuja família desfavorecida mora abaixo da linha da rua, sendo vítimas de constantes inundações nas quais toda a imundície das sarjetas acaba invadindo a casa e transbordando pelos ralos e pelo vaso sanitário enquanto os abastados desfrutam da chuva refrescante, numa representação pitoresca e memorável da luta de classes, fundamento basilar do movimento naturalista.

A história da fundação de Porto Real começa mais de três séculos antes dos eventos retratados nos livros — antes da conquista do continente de Westeros pelos poderosos Targaryens e seus dragões de estimação, o território da cidade, ainda sem nome, era disputado por reis de reinos próximos como o Reino das Terras da Tempestade e o Reino das Ilhas e dos Rios. Sucedeu-se uma época conhecida como a época dos Cem Reinos, na qual vários outros monarcas travaram numerosas guerras pelo domínio do território, em função do grande número de portos que se estendem pela foz da Torrente da Água Negra até a Baía da Água Negra, produzindo retornos financeiros exorbitantes por conta do comércio. Quando Lorde Aegon Targaryen mobilizou seus dragões e seu exército com o objetivo de conquistar Westeros, partindo do continente de Essos e cruzando o Mar Estreito, encontrou no território dos portos apenas ruínas das guerras anteriores. A batalha por Westeros foi vencida pelos

⁹³ A exemplo do Lorde Gyles Rosby, senhor e chefe da Casa Rosby, personagem retratada como enferma, provavelmente padecendo de alguma doença pulmonar, sendo representado nos livros como alguém que está sempre tossindo e cuspiendo muco misturado a sangue. Vem a fazer parte do conselho da então rainha-regente Cersei Lannister, frequentemente sendo expulso de sua presença por conta de sua tosse incontrolável e das secreções expelidas.

Targaryen, tendo conquistado seis dos Sete Reinos do continente, sendo que alguns desses seis renderam-se e apoiaram a família Targaryen, o único reino que não foi imediatamente anexado foi o de Dorne, que somente seria anexado aos demais cerca de dois séculos após a invasão, por meios diplomáticos. Apesar de constituírem um único e grande reino, os sete territórios são relativamente independentes e seus senhores (Lords) possuem certa autonomia sobre seus territórios, comércio e justiça — fato que aproxima o contexto político de Westeros com a configuração do país de origem do autor estadunidense GRRM. O vasto território dos Sete Reinos fora então dividido e suas administrações foram delegadas a sete casas nobres que juraram fidelidade ao conquistador Aegon, sendo elas a Casa Baratheon, responsáveis pelas Terras da Tempestade; a Casa Tyrell, responsáveis pelo Reino da Campina; a Casa Stark, responsáveis pelo Reino do Norte; a Casa Greyjoy, responsáveis pelo Reino das Ilhas de Ferro; a Casa Martell, responsáveis pelo Reino de Dorne; e a Casa Tully, responsáveis pelo Reino das Ilhas e dos Rios; há, ainda, várias outras casas menores que juraram fidelidade aos suseranos de cada um dos Sete Reinos, conforme a localização de cada uma.

Culturalmente, a população dos Sete Reinos configura-se como resultado de forte miscigenação, fruto de numerosas migrações de variados grupos étnicos que desembarcaram no continente ao longo dos séculos, tendo, com isso, suas etnias originais dissolvidas e incorporadas ao modo de viver *westerosi*⁹⁴.

Osiris Borges Filho afirma o seguinte:

(...) cabe ao topoanalista literário perguntar se o cenário ou a natureza podem ser classificados como território, isto é, se o espaço está em relação de dominação-apropriação com as personagens. E, em consequência, de que forma o poder é ali exercido. (...)

Assim, poderíamos começar nos perguntando o que é poder. Em rápidas palavras, trata-se da possibilidade que uma pessoa tem de exercer sobre outra sua vontade. Obviamente, portanto, em todas as relações sociais, temos relação de poder: família, escola, igreja, Estado, Nação. (...)

Logo, se houver uma disputa por um espaço qualquer, ou seja, por um território, cabe ao analista se perguntar de que forma o poder está sendo exercido? Por coerção ou sedução? E, a partir da resposta a essa pergunta, verificar quais são as consequências para a construção do enredo. (BORGES FILHO, 2007, p. 29-30)

Como será visto, é possível identificar em *ASOIAF* manifestações de poder tanto por meio da coerção quanto da sedução, suas consequências e formas de exercício também serão observadas e ponderadas.

⁹⁴ Gentílico para os habitantes de Westeros.

A história da disputa pelo poder nos Sete Reinos, concentrada basicamente na capital Porto Real, tem uma fundamentação elementarmente econômica, tal qual praticamente todas as disputas hegemônicas. A motivação de Aegon Targaryen em seguir em frente com sua Guerra da Conquista é tema polêmico entre os leitores de *ASOLAF* e até mesmo entre os *meisters*⁹⁵ de Westeros, que frequentemente discutem teorias acerca dos reais desejos de Aegon, o Conquistador. O blog *Tower of the Hand*⁹⁶ publicou um texto recentemente tratando do assunto, no qual o autor Michael Wadege trata das possibilidades por trás da decisão de Aegon em conquistar o continente. Dentre as alternativas apresentadas, a que angaria maior aprovação entre os fãs é a de que Aegon teria travado a Guerra da Conquista justamente para salvar o mundo dos homens que, segundo profecias do passado, estaria condenado a uma perdição não especificada. Essa informação consta da obra *O Mundo de Gelo e Fogo* (*The World of Ice & Fire*, 2014), na qual o Septão Barth escreveu sobre alguns sacerdotes da antiga Valíria⁹⁷ que teriam proclamado uma profecia sobre a perdição dos homens, que viria de algum lugar a oeste de Westeros, além do Mar Estreito. Barth acreditava que Aegon comandou a conquista do continente do leste com o intuito de unificar os reinos dos homens para que estes pudessem se proteger da maldição vindoura. Wadege afirma, ainda:

Além disso, vemos um tema contínuo de profecia servindo como uma amante imprevisível para aqueles que tentam aproveitar seu conhecimento. Muitos personagens, historicamente e dentro da história principal, procuraram utilizar o conhecimento profético a seu favor, apenas para interpretações errôneas resultarem em consequências irônicas e imprevistas. Os esforços de Aegon não são diferentes; através de um reino unificado, ele poderia ter pretendido combater a Perdição dos Homens, mas mal sabia ele que seus esforços indiretamente levariam Westeros a se tornar o mais fraturado e dividido possível no momento da verdadeira vinda da Longa Noite⁹⁸. Alguns até argumentaram que a relativa paz do governo Targaryen

⁹⁵ São os maiores sábios do continente, exercendo cargos de pesquisadores, historiadores, médicos e conselheiros reais, são formados em um complexo de edifícios conhecidos como a Cidadela (Citadel), semelhante a uma universidade, localizado na cidade de Vilavelha (Oldtown).

⁹⁶ “Torre da Mão”, < <https://towerofthehand.com/> >.

⁹⁷ Grande cidade do continente de Essos, hoje em ruínas, foi a capital do poderoso Império Valiriano, lar ancestral da Casa Targaryen, tendo sido completamente destruída num evento cataclísmico ao qual sobreviveram os membros da família Targaryen e seus dragões. A cidade era um grande e próspero centro comercial cuja expansão imperialista em direção ao oeste incorporou praticamente todas as grandes cidades livres. As ruínas da antiga Valíria foram posteriormente reclamadas pelas cidades livres, que seguiram utilizando o idioma conhecido como Alto Valiriano e também mantiveram algumas tradições imperiais como o casamento incestuoso com o objetivo de preservar a pureza da linhagem.

⁹⁸ A Longa Noite (*The Long Night*) foi um período da história, cerca de oito mil anos antes da Guerra da Conquista, em que um terrível inverno abateu-se sobre o continente de Westeros acompanhado de uma noite que, segundo relatos, durou toda uma geração. Nesta época os Caminhantes Brancos (*White Walkers*) invadiram pela primeira vez o continente, um grande exército de mortos vivos transformados em seres de gelo que impuseram ao povo de então uma grande devastação por meio da fome, do frio e do horror. No terceiro volume da saga, *A Tormenta de Espadas* (*A Storm of Swords*), a personagem Melisandre, conhecida como a sacerdotisa vermelha, afirma acreditar que uma segunda Longa Noite está chegando (MARTIN, 2000, p. 866), crença

reduziu a entrada de prisioneiros de guerra para a Patrulha da Noite e acelerou seu declínio já notável. (WADEGE, 2020, online, tradução do autor)⁹⁹

Enquanto as motivações de Aegon Targaryen continuam ainda nebulosas, bem diferentes, e específicas, são as motivações de outros personagens que o sucederam na disputa caótica pelo Trono de Ferro, de qualquer forma, a manifestação do determinismo exonerativo é clara, sob um pretexto autoritariamente alçado à condição de melhor interesse do bem comum, executam-se manobras militares que ceifam milhares de vidas, vidas estas que, aos olhos dos poderosos perpetuadores das matanças, são dispensáveis ou de menor valor frente aos seus objetivos. A dinastia Targaryen encontrou sua queda no governo de Westeros dezessete gerações após a chegada de Aegon, o Conquistador. O Rei Louco, Aerys II Targaryen, sofrendo de uma piromania e graves manias de perseguição, suas enfermidades mentais são frequentemente associadas ao costume dos casamentos incestuosos dos Targaryen, somado à paranoia comum aos que detém o poder absoluto. O rei Aerys, após anos confinado na Fortaleza Vermelha, aceitou participar como espectador de um grande torneio de justas no castelo de Harrenhal, foi quando seu príncipe herdeiro, Rhaegar Targaryen, ao vencer o torneio, escolheu como Rainha do Amor e da Beleza¹⁰⁰ (*Queen of Love and Beauty*) não sua esposa, Elia Martell, mas sim Lyanna Stark, irmã do Lorde Eddard (Ned) Stark, filho de Rickard Stark, então suserano de Winterfell e Guardião do Reino do Norte, dando a ela a coroa de rosas como auge de seu espetáculo de masculinidade. Em *A Game of Thrones* Ned Stark recorda esse momento:

Ned remembered the moment when all the smiles died, when Prince Rhaegar Targaryen urged his horse past his own wife, the Dornish princess Elia Martell, to lay the queen of beauty's laurel in Lyanna's lap. He could see it still: a crown of winter roses, blue as frost¹⁰¹. (MARTIN, 1996, p. 631)

corroborada indiretamente, inclusive, pelos povos do Reino do Norte, cujo lema é “O inverno está chegando” (*The winter is coming*).

⁹⁹ “Furthermore, we see a continuing theme of prophecy serving as a fickle mistress to those who would try to harness its knowledge. Many characters, historically and within the main story have sought to utilize prophetic knowledge to their advantage, only for misinterpretation to result in ironic, unforeseen consequences. Aegon's efforts are no different; through a unified realm, he might have intended to counter the Doom of Man, but little did he know, his efforts would indirectly lead to Westeros becoming as fractured and divided as possible by the time of the Long Night's true coming. Some have even argued that the relative peace of the Targaryen rule reduced the prisoner of war intake for the Night's Watch and accelerated their already notable decline”.

¹⁰⁰ A tradição dos torneios em Westeros demanda ao vencedor que escolha qualquer mulher da plateia como a Rainha do Amor e da Beleza e a presenteia com a coroa de rosas. É de bom tom que os cavaleiros casados escolham, pois, suas próprias esposas caso sejam vencedores.

¹⁰¹ “Ned lembrava-se do momento em que todos os risos tinham morrido, quando o Príncipe Rhaegar Targaryen fez o cavalo passar por sua esposa, a princesa dorniana Elia Martell, e depositou a coroa da rainha da beleza no colo de Lyanna. Ainda conseguia vê-la: uma coroa de rosas de inverno, azuis como a geada”. (MARTIN, 2010, p. 445) (tradução brasileira)

Pouco tempo após esse momento, o príncipe Rhaegar sequestrou Lyanna Stark, que já estava prometida por seu pai, Rickard, a Robert Baratheon, grande amigo de Ned Stark e que nutria por Lyanna uma grande paixão. Isso fez com que um de seus irmãos, Brandon Stark, cavalgasse até Porto Real para desafiar o príncipe Rhaegar a um duelo de morte. Foi o suficiente para que o Rei Louco mandasse prender Brandon e toda sua comitiva, ordenando que os pais dos prisioneiros fossem até a capital para responder às acusações contra seus filhos. Ao comparecerem em obediência à convocação, foram todos queimados vivos sem julgamento, os recém-chegados e também os prisioneiros, o rei então pediu à sua mão, Jon Arryn, que lhe trouxesse as cabeças de Robert Baratheon e de Ned Stark, seus amigos. A Mão do Rei, contudo, recusou-se a cumprir a ordem e de início a uma revolta contra o rei Aerys II Targaryen, sendo prontamente seguido por Robert e Ned, que então lideraram a chamada Rebelião de Robert, ou a Guerra do Usurpador. Após cerca de um ano de conflitos, Robert Baratheon e Ned Stark depuseram o Rei Louco, assassinado por sua Mão interina, o cavaleiro Jaime Lannister, que traiu seu rei, apunhalando-o pelas costas após este pedir a cabeça de seu pai, Lorde Tywin Lannister, que havia apoiado a rebelião. Robert então assentou-se no Trono de Ferro e clamou para si a coroa, sendo chamado por seus inimigos de O Usurpador (*The Usurper*). Os únicos sobreviventes da Casa Targaryen foram Daenerys e seu irmão mais velho, e príncipe herdeiro, Viserys, tendo sido exilados para além do Mar Estreito.

Muitas vezes, mesmo antes de qualquer ação, é possível prever quais serão as atitudes da personagem, pois essas ações já foram indiciadas no espaço que a mesma ocupa. Note que esses espaços são fixos da personagem, são espaços em que elas moram ou frequentam com grande assiduidade. (BORGES FILHO, 2007, p. 35)

A passagem acima de Borges Filho, já ilustrada pelas análises das trajetórias das personagens Daenerys Targaryen e Cersei Lannister, mostrar-se-á extremamente pertinente de agora em diante, pois serão tratados os incidentes envolvendo o desejo de posse do Trono de Ferro e, conseqüentemente, do exercício do poder pela imposição da vontade.

O primeiro volume da saga, *A Game of Thrones*, tem início com a chegada em Winterfell, capital do Reino do Norte, da notícia da morte da Mão do Rei, Jon Arryn, que fora reconduzido ao cargo após a entronização de Robert Baratheon; recebida pelo suserano Lorde Eddard Stark, a mensagem continha ainda, a informação de que a comitiva do rei dirigia-se para Winterfell. Ao que Ned Stark interpretou como um possível convite do rei para ocupar a vaga de Mão, fato que foi prontamente confirmado após a chegada da comitiva, representada

na primeira citação deste capítulo. A morte de Jon Arryn é o ponto desencadeador de todos os outros conflitos de Westeros, imediatamente após Ned aceitar o convite e seguir viagem juntamente com o rei de volta a Porto Real, seu filho caçula, batizado com o nome de seu tio morto pelo Rei Louco, Brandon Stark, sofre uma tentativa de assassinato que o faz perder o movimento das pernas, os algozes são a rainha Cersei Lannister e seu irmão Jaime Lannister, que havia sido destituído do cargo interino de Mão do Rei e incorporado ao batalhão da Guarda da Cidade, tornando-se um dos Mantos Dourados. Cersei e Jaime mantêm uma relação amorosa incestuosa, sendo que os três filhos da rainha com o rei Robert são, na verdade, filhos do próprio irmão, são eles o mais velho, e atual príncipe herdeiro, Joffrey Baratheon, sua irmã princesa Myrcella, e seu irmão caçula Tommen. Brandon Stark flagrara-os enquanto mantinham relações sexuais e, por isso, fora atirado da janela pela qual avistou o casal, numa tentativa de apagar as evidências do adultério real.

Após um certo tempo como Mão do Rei, Ned Stark acaba descobrindo a verdade sobre as traições da rainha com seu irmão e que foram eles quem tentaram matar seu filho caçula, inclusive como mandantes de uma segunda tentativa de assassinato, quando souberam que o garoto sobrevivera à queda, a tentativa, contudo, foi frustrada pela defesa desesperada de sua mãe, Catelyn Stark e de seu lobo de estimação chamado Verão, que lutaram com o assassino e o mataram. O momento em que Ned confronta a rainha já foi citado anteriormente neste capítulo. Ao perceber que o direito de seu filho Joffrey ao trono estava seriamente ameaçado, Cersei manda envenenar a cabaça de vinho de seu marido, que se preparava para ausentar-se em uma caçada. O rei acaba viajando para caçar antes que Ned pudesse informá-lo da traição da esposa, o vinho envenenado, contudo, foi levado pela comitiva real.

Enquanto monarca dos Sete Reinos, o rei Robert Baratheon acabou, com o passar dos anos, perdendo de vista o propósito que antes buscara quando travava sua rebelião, após consumada sua vingança, o rei viu-se tomando por um grande vazio, desenvolvendo, com isso, um sério caso de alcoolismo que o levou à obesidade, em uma das passagens de *A Game of Thrones*, narrada por Eddard Stark, o rei lança indícios daquele que viria a ser seu trágico fim, além de apresentar uma consistente síntese sobre seu cotidiano como rei:

I want you at my side again, Ned. I want you down in King's Landing, not up here at the end of the world where you are no damned use to anybody." Robert looked off into the darkness, for a moment as melancholy as a Stark. "I swear to you, sitting a throne is a thousand times harder than winning one. Laws are a tedious business and counting coppers is worse. And the people... there is no end of them. I sit on that damnable iron chair and listen to them complain until my mind is numb and my ass is raw. They all want something, money or land or justice. The lies they tell...

and my lords and ladies are no better. I am surrounded by flatterers and fools. It can drive a man to madness, Ned. Half of them don't dare tell me the truth, and the other half can't find it. There are nights I wish we had lost at the Trident. Ah, no, not truly, but..."

"I understand," Ned said softly.

Robert looked at him. "I think you do. If so, you are the only one, my old friend."

He smiled. "Lord Eddard Stark, I would name you the Hand of the King."

Ned dropped to one knee. The offer did not surprise him; what other reason could Robert have had for coming so far? The Hand of the King was the second-most powerful man in the Seven Kingdoms. He spoke with the king's voice, commanded the king's armies, drafted the king's laws. At times he even sat upon the Iron Throne to dispense king's justice, when the king was absent, or sick, or otherwise indisposed.

Robert was offering him a responsibility as large as the realm itself.

It was the last thing in the world he wanted.

"Your Grace," he said. "I am not worthy of the honor."

Robert groaned with good-humored impatience. "If I wanted to honor you, I'd let you retire. I am planning to make you run the kingdom and fight the wars while I eat and drink and wench myself into an early grave." He slapped his gut and grinned¹⁰². (MARTIN, 1996, p. 47)

O desdém do rei para com seus compromissos, seu povo e até mesmo para com a importância do cargo que ocupa é latente, o modo como retrata que o trono lhe deixa em "carne viva" demonstra uma característica largamente explorada em narrativas de fantasia sobre reis e seus reinos, segundo a qual aquele que não deseja reinar geralmente é quem realiza o melhor reinado, não obstante os quase dezessete anos de seu governo são retratados como anos bons, prósperos e pacíficos nos Sete Reinos. Apesar, contudo, do pouco caso para com seus deveres reais, ao saber que a exilada Daenerys Targaryen, com apenas treze anos de idade, havia se casado com um Senhor dos Cavalos (*Horselord*) do povo dothraki conhecido

¹⁰² "Quero você de novo a meu lado, Ned. Quero-o lá embaixo, em Porto Real, e não aqui no fim do mundo, onde não tem utilidade para ninguém — Robert olhou a escuridão, por um momento tão melancólico como um Stark. — Juro-lhe, estar sentado num trono é mil vezes mais difícil que conquistar um. As leis são uma coisa entediante, e contar tostões é pior. E o povo... não tem fim. Sento-me naquela maldita cadeira de ferro e ouço-os se queixarem até ficar com a mente embotada e o rabo em carne viva. Todos querem qualquer coisa, dinheiro, terra ou justiça. As mentiras que contam... e os meus senhores e senhoras não são melhores. Estou rodeado de aduladores e idiotas. Aquilo pode levar um homem à loucura, Ned. Metade deles não se atreve a me dizer a verdade, e a outra metade não é capaz de encontrá-la. Há noites em que desejo que tivéssemos perdido no Tridente. Ah, não, não de verdade, mas..."

— Compreendo — disse Ned com voz suave.

Robert olhou para ele.

— Penso que compreende. E se compreende, é o único, meu velho amigo — sorriu. — Lorde Eddard Stark, é meu desejo nomeá-lo a Mão do Rei.

Ned caiu sobre um joelho. A oferta não o surpreendera; que outra razão teria Robert para viajar até tão longe? A Mão do Rei era o segundo homem mais poderoso nos Sete Reinos. Falava com a voz do rei, comandava seus exércitos, esboçava suas leis. Por vezes até se sentava no Trono de Ferro para fazer a justiça do rei, quando este se encontrava ausente, ou doente, ou indisposto de outra maneira qualquer. Robert agora oferecia uma responsabilidade tão grande quanto o próprio reino. Era a última coisa no mundo que desejava.

— Vossa Graça, não sou merecedor de tal honra. Robert grunhiu com uma impaciência bem-humorada.

— Se quisesse honrá-lo, deixaria que se aposentasse? Planejo fazê-lo gerir o reino e lutar as guerras enquanto eu como, bebo e forno a caminho de uma cova antecipada — deu uma palmada no estômago e deu um sorriso". (MARTIN, 2010, p. 38) (tradução brasileira)

como Khal Drogo e esperava um filho dele, o rei é tomado por um misto de sentimentos de fúria e temor. Robert sabia que os dothraki eram lendários guerreiros, tidos como invencíveis em batalhas de campo aberto, fato que passa a alimentar mais uma preocupação na já pesada cabeça do rei, apesar de nunca terem cruzado o Mar Estreito e de ser sabido que não possuíam nem construíam navios, posto que viviam no deserto, Robert ordena que sejam mortos a mãe, a criança ainda ventre, e seu irmão mais velho Viserys. O recém-empossado Mão do Rei Eddard Stark opõe-se fortemente ao assassinato de crianças, chegando a ameaçar abandonar o cargo, enfurecendo ainda mais seu amigo, e rei, Robert Baratheon, por fim, o assassinato fica a cargo de Lorde Varys, porém a tentativa acaba não logrando sucesso e Daenerys escapa do atentado.

Robert também destaca a eminente paranoia que perturba as cabeças debaixo das coroas, acusando todos os que o cercam de idiotas mentirosos e/ou bajuladores, em outras passagens o rei também demonstra sua contenda com sua esposa Cersei, pela qual não nutre nenhum sentimento a não ser a frustração — casar-se com Cersei Lannister foi o preço acordado entre o então soldado rebelado Robert Baratheon e o Lorde Tywin Lannister como pagamento pelo apoio da Casa Lannister à sua rebelião. Todas essas frustrações e perturbações acabam levando o rei a buscar válvulas de escape para seu stress, e tais escapes geralmente são consumados através de suas caçadas, bebedeiras, fofocações, comilanças e torneios.

Após consumir grande quantidade do vinho envenenado por sua esposa, o rei encontrava-se fortemente entorpecido e, ao tentar atingir um grande javali com sua lança, acaba errando o coração do animal, fazendo-o reagir e avançar contra ele, cravando-lhe os dentes na barriga a abrindo um enorme corte que resultou em grave evisceração. Levado às pressas de volta a seu castelo na Fortaleza Vermelha, o rei moribundo ordena que seja deixado a sós com seu amigo, e Mão, Ned Stark para ditar-lhe seus últimos desejos, nomeando sua Mão como regente interino até que seu filho, Joffrey, chegasse à idade para assumir o trono. O rei morreu sem saber da traição da esposa e da consequente ilegitimidade de seus herdeiros. Imediatamente após a morte do rei, a rainha Cersei manda reunir no salão do Trono de Ferro o conselho real para então entronar Joffrey, Ned Stark apresenta a carta com os últimos pedidos do rei ao conselho, contudo seus planos são frustrados quando a rainha acusa-o de conspirar para negar a Joffrey seu direito ao trono e ordena que seja prontamente feito prisioneiro real. Conforme já foi comentado, os planos da rainha para a reconciliação entre as

casas Baratheon, Stark e Lannister são frustrados diante da insanidade seu filho, e agora rei, Joffrey Baratheon ao ordenar a morte sumária do prisioneiro Ned Stark.

Muito se tem comentado, em *fandoms* e em estudos acadêmicos, sobre a incapacidade de Ned Stark para gerir os Sete Reinos, frequentemente associada, de modo irônico, ao seu senso de justiça e correteza que o impede de se impregnar pelas malícias e ardis da corrupção que inexoravelmente rodeia aqueles instituídos de poder e/ou autoridade, sendo esse o principal motivo apresentado para sua ingênua atitude de confrontar a rainha Cersei com seu incesto secreto, esperando que ela resigna-se ao próprio erro e concordasse em fugir de Porto Real, foi tragado pela implacável verdade daqueles que jogam o jogo dos tronos, ganha-se ou morre, não existindo meio-termo.

No neonaturalismo literário, as intrigas em torno do poder saltam do panorama micro, caracterizado por conflitos pontuais na disputa por vantagens em espaços reduzidos como, por exemplo, nas obras *O Cortiço* (Aluísio Azevedo, 1890) e *L'Assommoir* (Émile Zola, 1877), para um contexto macro de governos corruptos e suas estratégias de propaganda e dominação de nações, refletindo os contextos pós-modernos impregnados pela ideologia consumista neoliberal. No sexto episódio da terceira temporada do seriado *Game of Thrones*, um dos membros do conselho real, Petyr Baelish, conhecido como Littlefinger, profere uma fala que sintetiza muito bem o que aqui estou a querer demonstrar. Ao ser confrontado por outra personagem acerca dos malefícios do caos social proporcionado pela disputa frenética pelo poder, configurando-se como uma ponte da qual as pessoas caem para a morte certa, Littlefinger responde:

Chaos isn't a pit. Chaos is a ladder. Many who try to climb it fail and never get to try again. The fall breaks them. And some, are given a chance to climb. They refuse, they cling to the realm or the gods or love. Illusions. Only the ladder is real. The climb is all there is¹⁰³. (THE CLIMB, 2013, seriado)

Apesar da fala não fazer parte de *ASOIAF*, por ter sido escrita para a adaptação televisiva, ela situa bem o contexto que desejo expor. Após a morte de Ned Stark inicia-se o segundo volume da saga, *A Fúria dos Reis* (*The Clash of Kings*), no qual é narrado como enredo principal a chamada Guerra dos Cinco Reis, um grande conflito generalizado no qual

¹⁰³ “O caos não é um poço. O caos é uma escada. Muitos que tentam escalá-la falham e nunca tentam novamente. A queda os quebra. E alguns, têm a chance de escalar. Eles se recusam, eles se apegam ao reino ou aos deuses ou ao amor. Ilusões. Só a escada é real. A subida é tudo que existe”. (Tradução do autor)

quatro casas nobres iniciam rebeliões contra o rei Joffrey Baratheon, avançando contra Porto Real por diferentes frentes.

Do Reino do Norte, o agora jovem suserano Robb Stark, filho mais velho de Eddard Stark, que com apenas 14 anos de idade convocou os vassalos de seu pai para rumarem a Porto Real com o intuito de vingar a morte do pai e destronar Joffrey, a campanha de Robb traça uma trajetória de vitórias consecutivas que alimentam o ânimo de seus seguidores ao ponto de aclamarem-no Rei do Norte, anexando, com isso, mais um objetivo à sua rebelião: a separação do Reino do Norte para se tornar um reino independente de Westeros. A trajetória de Robb, contudo, encontra um final trágico numa das cenas mais famosas tanto dos livros quanto do seriado televisivo, conhecida como O Casamento Vermelho (*The Red Wedding*) — Robb acaba tendo que negociar com o Lorde Walder Frey, chefe da Casa Frey e Senhor da Travessia, para conseguir autorização e cruzar com seu exército por uma ponte cuja travessia mostrava-se crucial para o andamento de sua rebelião, a negociação acaba terminando com a promessa de que Robb casaria-se com uma das filhas de Walder Frey como pagamento pela passagem, o jovem Lorde, todavia, acaba se apaixonando por outra mulher, chamada Jeyne Westerling, e com ela acaba selando matrimônio, tendo assim que retornar ao castelo de Walder Frey com um pedido de desculpas e oferecendo seu tio Edmure Tully para então casar-se com uma das filhas de Walder Frey, o Senhor da Travessia aparentemente aceita a oferta e a reconciliação, convidando todos para o casamento de Edmure Tully com sua filha Roslin Frey, no entanto tudo não passava de uma armadilha tramada em parceria com o rei Joffrey, na noite do casamento toda a comitiva de Robb presente na festa é assassinada, incluindo o próprio Robb e sua mãe Catelyn Stark, seu tio Edmure é tomado como prisioneiro. Robb, assim como seu pai, tinha um aguçado senso de justiça e correteza, o que o levou, inocentemente, a confiar na proteção angariada com a tradição dos direitos de hóspede, sob a qual nenhum hóspede poderia ser assassinado sob o teto de seu anfitrião, imputando-se a quem a violasse a pena de ser amaldiçoado pelos deuses. Ironicamente, no determinismo neonaturalista, quando a virtude não é um mero produto negociável, ela é, na verdade, uma fraqueza.

Também da região norte, porém mais próxima da capital, mais especificamente de Pedra do Dragão (*Dragonstone*), e do sudeste, vindo de Jardim de Cima (*Highgarden*), os dois irmãos do falecido rei Robert Baratheon, Stannis e Renly Baratheon, marcham, cada um com seu próprio exército e clamor pelo trono, em direção a Porto Real, Stannis Baratheon, de Pedra do Dragão, clama para si o direito de herdeiro por ser o irmão mais novo de Robert e,

com a comprovação do adultério da rainha informada por Eddard Stark em uma mensagem, considera-se o próximo na linha de sucessão. Já o irmão caçula Renly Baratheon, apoiado pela Casa Tyrell de Jardim de Cima após desposar a filha do suserano Lorde Mace Tyrell, chamada Margaery Tyrell, defende a ideia de que seria um melhor governante por conta da experiência adquirida ao longo dos anos como membro do conselho real enquanto seu irmão mais velho reinava, sua vivência leva-o a desdenhar da lei de sucessão uma vez que o próprio irmão Robert havia conquistado para si o trono por meio da guerra, ignorando todas as leis sucessórias.

Stannis, influenciado pela sacerdotisa vermelha Melisandre, que lhe contou sobre uma visão que o mostrava vitorioso sobre o exército de seu irmão Renly, rumou pelo mar até Porto Real com um exército de cerca de cinco mil homens, sua frota, contudo, foi destruída por um ataque com fogos orquestrado por Tyrion Lannister. Após a catastrófica derrota, Stannis acaba fugindo de volta para Ponta Tempestade para, posteriormente, rumar até a Muralha¹⁰⁴ e, após derrotar os selvagens (*wildlings*) na Batalha de Castelo Negro, instala-se na Torre do Rei em Castelo Negro (*Castle Black*). Algumas negociações frustradas depois, com Mance Rayder e com o então Lorde Comandante (*Lord Commander*) Jon Snow, Stannis decide marchar até Winterfell, uma jornada que desastrosa para seu exército, na qual boa parte de seus soldados e cavalos sucumbiram ao frio extremo. O paradeiro e a condição de Stannis segue incertos, a serem revelados nos próximos volumes ainda sem previsão de data de publicação.

Renly, por sua vez, privilegiado por seu carisma e familiaridade com seus próximos, conseguiu angariar robusto apoio várias de casas nobres para sua causa, fortalecendo seu exército e também seu clamor pelo Trono de Ferro. Sua trajetória, contudo, é interrompida de forma brusca e enigmática quando Renly é assassinado, dentro de sua tenda, por uma sombra

¹⁰⁴ Imensa construção localizada no extremo norte de Westeros, toda feita de maciças pedras de gelo que separam os Sete Reinos das “terras para lá da muralha”, onde vivem os selvagens (*wildlings*), comandados pelo desertor da Patrulha da Noite (*The Night's Watch*) Mance Raider, conhecido com o Rei-Para-Lá-da-Muralha (*The King Beyond the Wall*). A Patrulha da Noite é uma ordem militar composta por voluntários e bandidos condenados que puderam escolher entre a pena de morte ou a Muralha, a função da patrulha é administrar e defender a Muralha dos selvagens e demais ameaças provenientes do extremo norte. A Patrulha da Noite ergueu dezenove castelos para proteger a Muralha, são eles: Castelo Negro (*Castle Black*), Torre Sombria (*Shadow Tower*), Atalaiaeste do Mar (*Eastwatch-by-the-sea*), Guardagris (*Greyguard*), Portapedra (*Stonewall*), Marcagelo (*Icemark*), Fortenoite (*Nightfort*), Lago Profundo (*Deep Lake*), Portão da Rainha (*Queensgate*), Escudo de Carvalho (*Oakenshield*), Solar das Trevas (*Sable Hall*), Monte Longo (*Long Barrow*), Guardaverde (*Greenguard*), Archotes (*Torches*), Atalaibosque da Lagoa (*Woodswatch-by-the-Pool*), Atalaiaoeste da Ponta (*Westwatch-by-the-Bridge*), Bosque de Sentinelas (*Sentinel Stand*), Colina da Geadalva (*Hoarfrost Hill*) e Portão da Geadalva (*Rimegate*).

fantasmagórica, posteriormente atribuída a seu irmão Stannis, especula-se que o ocorrido teria sido fruto de alguma bruxaria conjurada por Melisandre.

Paralelamente a estes conflitos, e aproveitando-se da desatenção do resto do continente ocupado com suas guerras internas, a Casa Greyjoy das Ilhas de Ferro (*Iron Islands*) decide lançar do litoral um ataque surpresa contra o Reino do Norte, ataque este que viria a impor uma grande derrota aos Greyjoy, minados por problemas pessoais e traídos pelos parceiros comerciais e militares, foram obrigados a recuar e, pouco tempo depois, seu suserano Balon Greyjoy morreu após cair de uma ponte, sendo, pois, sucedido por seu irmão, Euron Greyjoy. Euron reuniu o exército novamente e logrou a conquista de alguns território dentro do continente, no momento procura encontrar Daenerys Targaryen para tentar cortejá-la.

Os elementos pontuados neste brevíssimo apanhado podem apenas desejar transmitir alguma noção, a mínima que seja, sobre a real complexidade que envolve o desenrolar dos intrincados enredos de *ASOIAF*. A riqueza detalhista e contextual proporcionada pela fragmentação dos discursos em vozes secundárias, amplificadas de maneira democrática, acaba por nivelar a balança do capital simbólico atribuído a cada personagem segundo uma suposta posição social ocupada por esta na trama, sobre esse patamar comum de representatividade contextual todas as informações apresentadas contribuem para a fundação de um universo narrativo portador de riqueza singular no que se refere à contextualização. É justamente por meio deste efeito estético, em sua emulação particular do contrato ficcional, que se atinge um nível de verossimilhança capaz de ultrapassar as barreiras da descrença, suspendendo-a para que sua vacância seja então preenchida pelas aproximações alegórico-metafóricas que mesclam virtualmente a verdade da ficção à verdade das coisas.

Seguirei agora para alguns comentários particulares abordando algumas das personagens centrais para o contexto da disputa pelo poder em Porto Real e suas relações com o determinismo neonaturalista e possíveis implicações interpretativas; serão, para isso, observadas as interações dessas personagens com o meio/espço e contexto histórico em que estão inseridas. Para tanto, foram selecionadas algumas das personagens componentes do Pequeno Conselho real (*Small Council*) em seus diferentes times, cada um servido a um rei num diferente num tempo diferente, os reis Joffrey e Tommen Baratheon, Lorde Tywin Lannister e seu filho, Tyrion Lannister.

O Pequeno Conselho é um núcleo de personagens com importância vital e indispensável a quaisquer considerações acerca do exercício e disputa pelo poder em Westeros. Os conselheiros do rei dividem-se, sempre, entre aqueles leais ao rei, os leais ao reino e os leais aos próprios interesses. Formando, novamente em conformidade com a Fé dos Sete, por sete membros apontados pelo rei, por sua Mão, ou pelo regente, os cargos são de: Mão do Rei, Mestre da moeda (*Master of coin*), Mestre das leis (*Master of law*), Grande Mestre (*Grand Meister*), Mestre dos navios (*Master of ships*), Mestre dos sussurros (*Master of whisperers*) e o Senhor Comandante da Guarda Real (*Lord Commander of the Kingsguard*). A função do Pequeno Conselho é prestar consultoria ao rei sobre aquilo que for necessário dentro da alçada política, econômica ou militar. Como há registros da presença do Pequeno Conselho desde o reinado de Aegon, o Conquistador, não seria possível comentar sobre todos os seus membros uma vez que, do reinado de Aegon até o reinado de Tommen Baratheon, no momento presente dos livros, passaram pelo Trono de Ferro cerca de vinte monarcas, cada um com um conselho de sete membros, totalizando cerca de cento e quarenta membros ao longo da história. Focalizarei, pois, em determinados membros dos conselhos dos três reis cujas histórias são narradas em *ASOIAF*, Robert Baratheon, Joffrey Baratheon e Tommen Baratheon.

O reinado de Robert I Baratheon aconteceu durante os anos de 283 d.C. a 298 d.C.¹⁰⁵, tendo seu Pequeno Conselho composto pelos membros Jon Arryn (Mão do Rei), brevemente sucedido por Eddard Stark, Pycelle (Grande Mestre), Petyr “Littlefinger” Baelish (Mestre da moeda), os irmãos do rei, Renly Baratheon (Mestre das leis) e Stannis Baratheon (Mestre dos navios), Varys (Mestre dos sussurros) e Barristan Selmy (Senhor Comandante da Guarda Real).

Jon Arryn, cuja morte deu início aos acontecimentos e episódios narrados em *ASOIAF*, era um estimado amigo do rei Robert e também de Eddard “Ned” Stark, fora tutor dos dois quando eram ainda garotos protegidos seus, sendo por eles considerado como um segundo pai, sua personalidade assemelhava-se à do amigo Stark por seu senso prudente de justiça, sabedoria, serenidade e gentileza. Um de seus grandes feitos foi selar acordos de paz com o reino de Dorne, que há muito trava conflitos como resto do continente. Jon Arryn encontrou seu fim de maneira curiosamente também semelhante, de certo modo, ao de Ned Stark. Nutrido de desconfianças acerca da rainha Cersei Lannister, pois sabia de seu adultério

¹⁰⁵ Em *ASOIAF*, a.C. e d.C. significam “antes da Conquista” e “depois da Conquista”, em referência à conquista de Westeros por Aegon I Targaryen, que deu início à história do Trono de Ferro.

incestuoso, passou a investigar em segredo, juntamente com Stannis Baratheon, o nascimento dos três filhos do rei Robert, acabando por descobrir a verdade sobre os bastardos da rainha. Pouco tempo depois, enquanto planejava revelar a verdade ao rei, acabou morrendo abruptamente acometido de uma febre fulminante. A notícia da morte de Jon Arryn que chegou às mãos de Eddard Stark, no início da narrativa, estava alterada, a carta acusava a causa da morte como envenenamento a mando da família Lannister, com a clara intenção de desinformar aquele que futuramente viria a ser a mão do rei, desviando o foco de sua posterior investigação. Mais adiante, após a morte de Ned Stark, seria, contudo, revelada a verdade: o mandante do envenenamento tinha sido o membro do Pequeno Conselho Peter Baelish.

É bem aceita, entre os leitores de *ASOIAF* e os espectadores de *Game of Thrones*, a percepção de que tanto Jon Arryn quanto Ned Stark teriam cometido exatamente o mesmo erro que os levaria implacavelmente a sucumbir diante dos poderosos oficiais e daqueles que secretamente detém e exercem diferentes formas de poder. Nenhum dos dois conseguiu adaptar-se de maneira satisfatória ao “jogo dos tronos”, munindo-se da armadura da verdade e da justiça, pensaram que poderiam enfrentar os interesses escusos, mesquinhos e cruéis daqueles que rodeiam quem assenta-se ao trono e, portanto, partilham direta ou indiretamente do exercício da autoridade. Ao ignorarem as regras do jogo em que estavam inseridos, os dois mostram-se inaptos à necessária adaptação e capacidade de negociação indispensáveis para o exercício de seus altos cargos. Foram tragados pelo meio em que estavam inseridos pois interpretaram os contextos de maneira de maneira negligente.

Caso bem diferente é o do conselheiro real e Mestre da moeda Petyr Baelish, apresentado desde o início da narrativa como um astuto observador que escolhia cuidadosamente as palavras que saíam de sua boca, sempre carregadas de sentidos e intenções traiçoeiras, seus interesses não são de conhecimento dos outros, sempre camuflados por entre galanteios e falsas manifestações de solidariedade. Tais características, embora constituintes de uma moral e ética, no mínimo, duvidosas, aparentemente são os pré-requisitos necessários para sobreviver na ciranda do poder, sempre trabalhando para que sua influência, assim como seus interesses secretos, esteja constantemente posicionados como peças-chave de qualquer contexto em que esteja inserido. Ocupar o cargo de Mestre da moeda é nada mais do que uma excelente estratégia de manutenção do respeito e de sua relevância para o bem-estar do status quo, ao lograr a responsabilidade pelo coração de sociedade em que vive, a economia, *Littlefinger*, ou Mindinho, mostra destreza e até mesmo prazer ao participar das negociatas e acordos políticos, sempre se beneficiando de alguma forma. Ciente da realidade em que vive

e das dinâmicas relacionais entre os habitantes e seus deveres para com a cidade e com o reino, administra também diversos bordéis na cidade de Porto Real, negócio extremamente lucrativo num contexto em que os papéis femininos são completamente subjugados pela imposição machista de uma cultura patriarcal onde somente possuem valor os títulos e, consequentemente, o dinheiro daqueles capazes de o acumular e administrar. Baelish, inclusive, chegou a aconselhar Ned Stark, logo após a morte do rei Robert, sobre como proceder para que a passagem do trono ocorresse conforme mandava a tradição sucessória — a única solução seria sequestrar a rainha e seus filhos para, depois, entronar o legítimo herdeiro Stannis Baratheon e então proceder com uma negociação para a resolução das questões com a família Lannister, um plano prontamente recusado por Ned pois este não acreditava na validade de se maltratar crianças pequenas e, muito menos, negociar com a família da qual suspeitava serem os mandantes dos atentados contra a vida de seu filho caçula Brandon Stark. Baelish, que obviamente sabia da verdade sobre as suspeitas acerca da morte de Jon Arryn e também sobre a bastardia dos filhos da rainha, tentou ensinar a Ned como jogar corretamente o jogo dos tronos, a recusa da Mão do Rei levou-a à trágica execução sumária diante de suas próprias filhas e de uma multidão de curiosos e acusadores. Petyr Baelish também é muitíssimo bem informado sobre os acontecimentos locais e externos, tendo dezenas de espões trabalhando para si, travando, com isso, uma guerra particular por informação, e, consequentemente, poder, contra o Mestre dos sussurros, Varys.

O cargo de Mestre dos sussurros é um cargo de inteligência, seu delegado é o espião, ou espiã-mestre, aparentemente o único cargo do Pequeno Conselho no qual mulheres haviam sido autorizadas a servir, em reinados passados. Lorde Varys, como é chamado, também conhecido como a Aranha, é um dos mais capacitados jogadores do jogo dos tronos, é eunuco, tendo sido emasculado ainda criança por um feiticeiro que usou sua genitália num ritual de magia proibida. Obeso e careca, usa vestimentas feitas com sedas finas e elegantes, e calça chinelos especiais que lhe permitem andar silenciosamente. A personalidade de Varys é enigmática, a personagem, até o momento, é retratada como alguém que busca a estabilidade dos Sete Reinos de maneira semelhante à intencionalidade tanto de Jon Arryn quanto de Ned Stark, suas táticas, contudo, são largamente mais eficientes e afinadas com o estado de coisas dos lugares que frequenta. Seus espões, chamados de passarinhos, estão, segundo ele, espalhados por todo o reino e também para além do Mar Estreito, tendo sido o próprio Varys quem coordenou o (frustrado) atentado contra a vida de Daenerys Targaryen, que viria a ser perpetrado no continente de Essos.

É, no mínimo, curiosa a representação de Varys como alguém que anseia pela estabilidade e prosperidade dos Sete Reinos, não se pode ignorar o fato de que a personagem foi mutilada e, desprovida do falo, aparenta ter anseios diferentes daqueles dos “homens inteiros” que, segundo o estabelecido pelas teorias freudianas, possuem a raiz de todos os seus desejos e anseios na questão sexual. A necessidade de satisfazer vaidades pessoais canalizadas por meio do espetáculo da masculinidade mostra-se inexistente na personagem, o que acaba por imputar a Varys uma fama de não confiável, uma vez que não seria um “homem de verdade”.

A personagem, assim como Mindinho, também aconselhou Ned Stark sobre como administrar a crise em que ele se encontrava, ao visitá-lo nas masmorras da Fortaleza Vermelha, agora feito prisioneiro pela rainha Cersei Lannister, Varys tenta apelar para a emoção e sentimentos de Ned ao comentar que sua filha, Sansa Stark, havia feito um discurso caloroso em defesa do pai, negando as acusações contra ele proferidas, novamente, bastava que Ned cedesse ao próprio orgulho e aceitasse oferecer sua rendição em troca do apaziguamento dos conflitos, o que novamente, e pela última vez, foi imediatamente recusado pelo prisioneiro, que conscientemente colocava-se na posição de culpado e, inflamado pelo sentimento de honra, sujeito à pena de morte.

Outros dois membros do Pequeno Conselho de Robert Baratheon, que ainda não foram comentados, são o Grande Mestre Pycelle e o Senhor Comandante da Guarda Real Barristan Selmy. Pycelle, assim como Varys, conseguiu sustentar-se como membro do Pequeno Conselho por várias décadas, contudo suas atitudes são marcadas pela servidão e pelo interesse, aliando-se a quem poderia beneficiá-lo com a mesma facilidade com que rompia alianças previamente estabelecidas. A personagem ignora os votos prestados à ocasião de sua nomeação como mestre na Cidadela em Vilavelha, buscando a satisfação de prazeres carnavais além de se envolver em tramas políticas e realizar pesquisas sobre venenos e seus usos. Ciente do segredo sobre o incesto da família Lannister, costuma defendê-la há anos promovendo seus interesses. Esconde-se por detrás de uma aparência frágil e senil quando, na verdade, está incessantemente tramando novas maneiras para manter-se no atual cargo. Exerce a função de Grande Mestre durante os três reinados narrados até agora em *ASOIAF*. Por estar doente à época do casamento do rei Joffrey Baratheon com Margaery Tyrell, Pycelle não pôde socorrer o rei, que sucumbiu rapidamente a um envenenamento durante a festa, com isso a ódio e a mágoa de Cersei Lannister para com ele apenas aumentaram, culminando com seu assassinato no quinto volume da saga, *A Dança dos Dragões (A Dance with Dragons)*.

Sor Barristan Selmy, conhecido como Barristan, o Ousado, é um experiente cavaleiro, respeitado e estimado por todos os Sete Reinos, conhecido por sua exímia habilidade com a espada, dizia-se sobre ele que, quando em batalha, dançava com a espada por entre seus adversários. Acaba sendo destituído de seu cargo pelo rei Joffrey Baratheon por conta de sua idade avançada, possuía cerca de sessenta anos, rumando, então, para além do Mar Estreito em busca de Daenerys Targaryen, para então prestar a ela seus serviços como expiação pelo arrependimento de ter apoiado seu pai, Aerys II Targaryen, o Rei Louco. No momento encontra-se ao lado de Daenerys, servindo como membro de sua ainda pequena Guarda Real.

O Pequeno Conselho do rei Joffrey Baratheon era formado por sua mãe, a rainha regente Cersei Lannister, seu tio Tyrion Lannister, que ocupava interinamente o cargo de Mão do Rei no lugar de seu avô, Tywin, que estava guerreando contra Robb Stark, Pycelle, Mindinho, Varys e, como Comanda da Patrulha da Cidade, Janos Slynt. Tyrion Lannister é, de longe, a personagem mais adorada pelos fãs do seriado e dos livros, muito dessa fama deve-se à interpretação magistral da personagem realizada pelo ator Peter Dinklage no seriado *Game of Thrones*, sendo seis vezes premiado como melhor ator apenas por sua interpretação de Tyrion, sendo com isso alçado à categoria de estrela internacional.

Tyrion Lannister é uma personagem que, assim como Varys, também partilha de uma grave deficiência, apesar desta não ser fruto de extrema violência como foi o caso da Aranha, Tyrion é um anão, com o agravante de sua mãe ter morrido ao dar-lhe à luz, desprezado por todos desde o nascimento, com exceção do irmão Jaime Lannister, seu único familiar que o respeita. A única arma/ferramenta da qual Tyrion dispõe para jogar o jogo dos tronos é sua inteligência, alimentadas com muitas leituras e viagens, *bon vivant*, é um constante desapontamento para seu pai, o poderoso Lorde Tywin Lannister, por viver em meio a comilanças, bebedeiras e prostitutas, experimentando o que há de mais alto e de mais baixo em sua sociedade. Uma fala emblemática da personagem consta do primeiro volume *A Guerra dos Tronos (A Game of Thrones)*:

“Why do you read so much?”

Tyrion looked up at the sound of the voice. Jon Snow was standing a few feet away, regarding him curiously. He closed the book on a finger and said, “Look at me and tell me what you see.”

The boy looked at him suspiciously. “Is this some kind of trick? I see you. Tyrion Lannister.”

Tyrion sighed. “You are remarkably polite for a bastard, Snow. What you see is a dwarf. You are what, twelve?”

“Fourteen,” the boy said.

“Fourteen, and you’re taller than I will ever be. My legs are short and twisted, and I walk with difficulty. I require a special saddle to keep from falling off my horse. A saddle of my own design, you may be interested to know. It was either that or ride a pony. My arms are strong enough, but again, too short. I will never make a swordsman. Had I been born a peasant, they might have left me out to die, or sold me to some slaver’s grotesquerie. Alas, I was born a Lannister of Casterly Rock, and the grotesqueries are all the poorer. Things are expected of me. My father was the Hand of the King for twenty years. My brother later killed that very same king, as it turns out, but life is full of these little ironies. My sister married the new king and my repulsive nephew will be king after him. I must do my part for the honor of my House, wouldn’t you agree? Yet how? Well, my legs may be too small for my body, but my head is too large, although I prefer to think it is just large enough for my mind. I have a realistic grasp of my own strengths and weaknesses. My mind is my weapon. My brother has his sword, King Robert has his warhammer, and I have my mind... and a mind needs books as a sword needs a whetstone, if it is to keep its edge.” Tyrion tapped the leather cover of the book. “That’s why I read so much, Jon Snow.”¹⁰⁶ (MARTIN, 1996, p. 123-24)

Educado, culto, perspicaz e calculista, Tyrion, também conhecido como o Duende (*the Imp*), possui fama de ser cruel com seus inimigos mas, em contrapartida, segundo ele próprio: “I have a tender spot in my heart for cripples and bastards and broken things¹⁰⁷” (MARTIN, 1996, p. 244). No primeiro volume, *A Guerra dos Tronos (A Game of Thrones)*, Tyrion é feito prisioneiro pela esposa de Ned Stark, Catelyn Stark, por conta da suspeita de tentativa de assassinato contra seu filho Brandon Stark, sendo então levado até o castelo da irmã de Catelyn, Lisa Arryn, viúva de Jon Arryn, no Ninho da Águia, região do Reino do

¹⁰⁶ “— Por que lê tanto?

Tyrion ergueu os olhos ao ouvir aquela voz. Jon Snow estava a alguns pés de distância, olhando-o com curiosidade. Fechou o livro sobre um dedo e disse:

— Olhe-me e diga o que vê.

O rapaz olhou-o com suspeita.

— Isto é algum truque? Vejo você. Tyrion Lannister.

Tyrion suspirou.

— Você é notavelmente gentil para um bastardo, Snow. O que vê é um anão. Você tem o quê? Doze anos?

— Catorze - disse o rapaz.

— Catorze, e é mais alto do que alguma vez serei. Minhas pernas são curtas e tortas, e caminho com dificuldade. Necessito de uma sela especial para não cair do cavalo. Uma sela de minha própria concepção, talvez te interesse saber. Era isso ou montar um pônei. Meus braços são suficientemente fortes, mas, uma vez mais, demasiado curtos. Nunca serei um espadachim. Se tivesse nascido camponês, provavelmente me teriam expulsado para que morresse, ou vendido para a coleção de aberrações de algum negociante de escravos. Mas, ai de mim! Nasci um Lannister de Rochedo Casterly, e as coleções de aberrações são das mais pobres. Esperam-se coisas de mim. Meu pai foi Mão do Rei durante vinte anos. Aconteceu que, mais tarde, meu irmão matou esse mesmo rei, mas minha vida está cheia dessas pequenas ironias. Minha irmã casou-se com o novo rei e o meu repugnante sobrinho será rei depois dele. Devo cumprir minha parte pela honra da minha Casa, não concorda? Mas como? Bem, poderei ter as pernas pequenas demais para o corpo, mas minha cabeça é grande demais, embora eu prefira pensar que tem o tamanho certo para minha mente. Possuo um entendimento realista das minhas forças e fraquezas. A mente é a minha arma. Meu irmão tem a sua espada, o Rei Robert, o seu martelo de guerra, e eu tenho a mente... e uma mente necessita de livros da mesma forma que uma espada necessita de uma pedra de amolar se quisermos que se mantenha afiada — Tyrion deu uma palmada na capa de couro do livro. — É por isso que leio tanto, Jon Snow”. (MARTIN, 2010, p. 92) (tradução brasileira)

¹⁰⁷ “(...) tenho um ponto fraco no coração por aleijados, bastardos e coisas quebradas”. (MARTIN, 2010, p. 176) (tradução brasileira)

Vale e da Montanha, para enfrentar julgamento. Este é o primeiro momento em que a sabedoria de Tyrion é posta à prova e, valendo-se apenas de sua inteligência e habilidade com as palavras, consegue convencer Lysa Arryn a ceder-lhe um julgamento por combate¹⁰⁸. Após ter ganhado a confiança de um habilidoso mercenário chamado Bronn, este aceita lutar como seu campeão no julgamento, após a promessa de que Tyrion tornaria-o rico. Bronn sai vitorioso do duelo e Tyrion é libertado, retornando com seu novo parceiro a Porto Real. Em *A Fúria dos Reis (A Clash of Kings)*, Tyrion é nomeado interinamente por seu pai para servir como Mão do Rei Joffrey Baratheon, a mãe do rei e rainha regente Cersei Lannister foi descartada como candidata ao cargo de Mão pois, segundo seu próprio pai, ela não era esperta o suficiente para exercer a função, enquanto seu pai segue lutando contra Robb Stark. Encarregado do cargo máximo após o rei, Tyrion alia-se a Varys para destituir Sor Janos Slynt de seu cargo como Comandante da Patrulha da Cidade e enviá-lo à muralha. Em seguida tramou um arдил para descobrir quem eram os espiões de sua irmã Cersei, acabando por desmascarar o Grande Mestre Pycelle como informante da rainha regente, enviando-o às masmorras da Fortaleza Vermelha, mesmo lugar onde Ned Stark passara seus últimos momentos de vida. Enfurecida, a rainha enviou seu primo, e amante secreto, Lancel Lannister para exigir a soltura de Pycelle, Lancel acaba sendo dissuadido da tarefa por Tyrion e convertido em seu informante. Com seu terreno preparado e livre, passou a organizar a defesa da cidade de Porto Real contra a frota de Stannis Baratheon que rumava para a Baía da Água Negra com o intuito de saquear a cidade e tomar o Trono de Ferro, tendo sido destruída pelo ataque com fogos vivos, já previamente citado. Nesta batalha Tyrion acabou ferido, tendo seu nariz decepado, a batalha somente terminou com a chegada de Tywin Lannister acompanhado de seu exército, matando os últimos inimigos remanescentes. Varys, em determinado momento, chega a afirmar que Tyrion joga o jogo dos tronos melhor do que qualquer outro que ele havia visto, incluindo ele próprio. Sua sorte acaba mudando quando sua irmã Cersei acaba acusando-o pela morte de seu filho, o rei Joffrey Baratheon, envenenado na própria festa de casamento, sendo imediatamente feito prisioneiro real. Seu pai, e agora Mão do Rei em exercício, juntamente com sua irmã organizaram o julgamento com o veredicto da culpa de Tyrion já previamente determinado, os dois planejavam condená-lo à morte. Mais uma vez encurralado, Tyrion novamente clama pelo direito ao julgamento por combate. O duelo fora então estabelecido, o campeão da acusação, escolhido por Cersei Lannister, foi Sor Gregor

¹⁰⁸ Antiga tradição que prevê o direito de um acusado para solicitar um duelo, chamado de julgamento por combate, no qual aquele que sair vitorioso terá, pois, recebido a benção dos deuses como comprovação de sua inocência.

Clegane, e Tyrion acabou convencendo o príncipe dornês Oberyn Martell a lutar como seu campeão. Oberyn tinha seus motivos particulares para confrontar os Lannisters, contudo fora brutalmente derrotado por Sor Gregor no dia da luta, sendo Tyrion, com isso, sentenciado pelo próprio pai à pena de morte. Ainda na madrugada antes da hora marcada para o enforcamento, Tyrion recebe a visita surpresa de seu irmão Jaime que, acreditando na inocência do irmão, liberta-o com a ajuda de Varys. Tyrion então foge, juntamente com Varys, para além do Mar Estreito, a Aranha pretendia apresentá-lo a Daenerys Targaryen para tentar emplacá-lo como sua Mão da Rainha, neste momento Daenerys já havia conquistado várias vitórias e também a lealdade de milhares de pessoas que a apoiavam em sua empreitada para cruzar o Mar Estreito em direção a Westeros para reclamar seu trono. No último volume, *A Dança dos Dragões* (*A Dance with Dragons*), Tyrion, agora contando com a confiança de Daenerys, segue assessorando-a conforme ela avança pelas cidades livres libertando escravos e matando seus mestres.

O Duende desenvolve uma relação de plena adaptação aos contextos político-sociais no quais é inserido, por vontade própria ou não, visto que sempre fora obrigado a defender-se por si só contra seus algozes, é uma personagem que, aparentemente, não sofre as influências deterministas do meio da mesma forma que outras já comentadas, desenvolvendo, com o tempo, um posicionamento político de certa forma semelhante ao de Lorde Varys, em cujos objetivos estão sempre apontados para a conciliação e a paz, posicionando-se, inclusive, contra os métodos marciais praticados por sua rainha Daenerys, que acabou, com o tempo, criando um costume de queimar seus inimigos com o fogo expelido por seu maior dragão, chamado Drogon.

O jovem rei Joffrey Baratheon é apresentado como outro possível caso de loucura, ou sadismo extremo, especula-se, causado por possíveis deformações genéticas e/ou mentais derivadas de sua concepção incestuosa. Suas inclinações sádicas são destacadas tanto nos livros quanto no seriado, assim como seu julgamento displicente e pouco inteligente, muito por conta de sua própria idade, tendo sido entronado aos doze anos, após a morte de seu pai e o aprisionamento de Ned Stark. Seu reinado durou apenas três anos, de 298 d.C. a 300 d.C., sendo precocemente interrompido na ocasião em que o jovem rei é envenenado em seu próprio casamento. A breve história de Joffrey resume-se em pequenas e grandes atrocidades cometidas pelo jovem garoto, que com elas se divertia. O governo propriamente dito era exercido por sua Mão e avô, Tywin Lannister, que frequentemente censurava as vontades do neto por julgá-las irracionais ou simplesmente tolas.

Lorde Tywin Lannister é o oposto de seus três filhos, possui o ímpeto de Cersei Lannister, mas não suas paranoias, possui a destreza militar de Jaime, mas não seu orgulho e arrogância, possui a astúcia de Tyrion, mas não seus gostos e vícios, além de não nutrir amor pelo filho anão. Calculista nato, soube manter a pompa e a importância vital de sua família para o bom funcionamento dos Sete Reinos durante muitas décadas. Ao que tudo indica, Tywin apresenta-se como a personagem mais bem capacitada a jogar o jogo dos tronos, implacável contra seus inimigos, foi o único responsável por reerguer a importância de seu sobrenome em Westeros, além da única fonte de verdadeira autoridade durante o reinado de seu neto Joffrey.

O jogo dos tronos é uma metáfora cabível a qualquer governo de qualquer nação — democracias, ditaduras, monarquias ou impérios, apesar de suas diferenças estruturais, a busca pelo poder é uma constante, a escada caótica que leva ao topo suporta apenas uma pessoa por vez, e todos querem escalar ao mesmo tempo. Partindo da já comentada relação entre espaço, poder e território, para a qual foram trazidas citações do professor Oziris Borges Filho, penso ser pertinente aprofundar um pouco mais a noção sobre poder aqui utilizada; para tanto, selecionei duas definições sobre o conceito, de Michel Foucault e Max Weber.

Na obra *Microfísica do Poder* (1979/2021), Foucault pondera sobre a evolução do conceito desde sua aplicação nas sociedades feudais até os novos sistemas inaugurados a partir do século XVIII, que se desenvolvem até hoje:

(...) enquanto durou a sociedade do tipo feudal, os problemas a que a teoria da soberania se referia diziam respeito realmente à mecânica geral do poder, à maneira como ele se exercia, desde os níveis mais altos até os mais baixos. Em outras palavras, a relação de soberania, quer no sentido amplo, quer no restrito, recobria a totalidade do corpo social. Com efeito, o modo como o poder era exercido podia ser transcrito, ao menos no essencial, nos termos da relação soberano-súdito. Mas, nos séculos XVII e XVIII, ocorre um fenômeno importante: o aparecimento, ou melhor, a invenção de uma nova mecânica de poder, com procedimentos específicos, instrumentos totalmente novos e aparelhos bastante diferentes, o que é absolutamente incompatível com as relações de soberania.

Esse novo mecanismo de poder apoia-se mais nos corpos e seus atos do que na terra e seus produtos. É um mecanismo que permite extrair dos corpos tempo e trabalho mais do que bens e riqueza. É um tipo de poder que se exerce continuamente através da vigilância e não descontinuamente por meio de sistemas de taxas e obrigações distribuídas no tempo; que supõe mais um sistema minucioso de coerções materiais do que a existência física de um soberano. (FOUCAULT, 2021, p. 290-91)

Ainda que as novas faces do poder, especialmente em nosso momento, tenham sofrido mutações que levaram à revisão de alguns papéis como, por exemplo, a questão da agência do consumidor frente àquilo que deseja consumir, ou o poder/influência que as

curtidas exercem sobre os influenciadores digitais e, por conseguinte, sobre os próprios meios de comunicação que, temerosos quanto a possíveis engajamentos de cunho “cancelador”, tendem a adaptar seus conteúdos para que caibam nos limites da vontade de seu público, as relações coercitivas camufladas em instituições públicas ainda exercem importância fundamental para o estabelecimento e manutenção da “normalidade” econômica e social em um contexto neoliberal. A garantia da ordem e do cumprimento das leis, por exemplo, só é possível por meio de instrumentos que estabeleçam, institucionalmente, os conceitos de certo e errado para, posteriormente, ensiná-los e familiarizá-los através de seus aparelhos ideológicos, somados à função corretiva dos aparelhos repressivos. A moral e a virtude, quando aferidas num conceito pós-moderno e de pós-verdade, apresentam-se, de fato, como produtos cujo “valor” representa a medida de respeito ou depreciação que cada cidadão adquire em sua comunidade, construindo, assim, um conceito de individualidade como projeto e não como essência. Transpondo esse panorama para o campo da representação, parece-me nada menos do que coerente enfatizar os aspectos viciosos, até mesmo os repugnantes, do comportamento humano para compor um contexto potencialmente verossímil de uma realidade que não pode mais comportar concepções românticas sobre o homem e sua natureza ao mesmo tempo em que parece rejeitar a continuidade das concepções do projeto modernista, chegando, dessa forma, a uma encruzilhada: de um lado está a incerteza e a desconfiança sobre um tipo de projeto que pretendia-se inovador e/ou pioneiro num momento em que as novidades chegam numa rapidez esmagadoramente maior que a velocidade dos ponteiros de um relógio, impossibilitando a catalogação, e até mesmo a recepção, de projetos artísticos que, no exato momento de sua finalização, encontram também sua desatualização e (des)(re)construção, reprogramando assim a própria percepção do tempo pelas atuais sociedades instantâneas; e de outro, o retorno e atualização de uma filosofia supostamente superada, mais pela vontade do que pelo fato, que pretendia, ainda que ingenuamente, sendo pois fruto de um julgamento, mostrar as coisas “como elas são”. Numa época em que a verdade esconde que não existe e o simulacro é a única realidade, uma suposta, e provavelmente pretensa, tentativa de desnudar as hipocrisias da aparência soa não apenas atraente, mas, talvez, até mesmo virtuosa.

No segundo volume da obra *Economia e Sociedade* (1921/1999), Max Weber afirma que “Por ‘poder’ entendemos, aqui, genericamente, a probabilidade de uma pessoa ou várias impor, numa ação social, a vontade própria, mesmo contra a oposição de outros participantes desta” (WEBER, 1999, p. 175). Para especificar essa genericidade, o autor procura decupar

os fenômenos pelos quais é possível identificar as relações de poder, dentre os quais destaca-se o conceito de classe:

As "classes" não são comunidades no sentido aqui adotado, mas representam apenas fundamentos possíveis (e frequentes) de uma ação social. Falamos de uma "classe" quando 1) uma pluralidade de pessoas tem em comum um componente causal específico de suas oportunidades de vida, na medida em que 2) este componente está representado, exclusivamente, por interesses econômicos, de posse de bens e aquisitivos, e isto 3) em condições determinadas pelo mercado de bens ou de trabalho ("situação de classe"). É o fato econômico mais elementar que o modo como está distribuído o poder de disposição sobre a propriedade material, dentro de uma pluralidade de pessoas que se encontram e competem no mercado visando à troca, cria já por si mesmo oportunidades de vida específicas. Segundo a lei da utilidade marginal, exclui os não-possuidores da participação na concorrência quando se trata de bens de alto valor, em favor dos possuidores, e monopoliza para estes, de fato, a aquisição desses bens. (WEBER, 1999, p. 176)

A estrutura social identificada em Westeros reverbera um sistema político cuja organização remete a um suposto, e questionável, feudalismo enquanto apresenta, ironicamente, especialmente em sua capital Porto Real, relações sociais fundamentadas basicamente em trocas comerciais que frequentemente favorecem a desonestidade e impulsionam o mau-caratismo e a soberba. A metáfora, sarcástica, tenta aproximar as relações sociais ficcionais de *ASOIAF* com nossas próprias relações sociais, objetivando, com isso, ainda vagamente, a apreensão de uma possibilidade de reflexão acerca de um dos grandes problemas atuais — a manutenção de um orgulho narcisista alimentado pela satisfação imediata das vontades e impulsos.

Em *Mimesis* (1946/2015), Erich Auerbach afirmou o seguinte:

A antiga regra estilística, segundo a qual a imitação realista, a descrição de qualquer quotidianidade não poderia ser senão cômica (ou, quando muito, idílica), é, portanto, inconciliável com a representação de forças históricas, enquanto esta última formular as coisas concretamente, pois nesse caso tal representação vê-se obrigada a descer às profundezas quotidianas e vulgares da vida do povo e a levar a sério o que ali encontrar. (AUERBACH, 2015, p. 38)

O método de representação naturalista impõe-se, não exatamente como força ou fato histórico, mas como uma das poucas maneiras verossímeis de se produzir alguma concretude quando se trata de problemas sociais. Wolfgang Iser afirmou que “Como produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de tematização do mundo (*Weltzuwendung*)” (ISER, 2002, p. 960). A atualização neonaturalista dispensa as intenções científicas, há muito já superadas, mas não abre mão do fatalismo e da predileção por elementos patológicos — ao invés de tentar associar a realidade a causas naturais e determinadas, o neonaturalista

denuncia a determinação artificial imposta pela contemporaneidade, artificial enquanto materialização de desejos criados pelo mercado, real enquanto leitura, ou raio-x, daquilo que resulta do ser-humano quando este não possui mais desejos a serem saciados e entrega-se ao torpor que é viver a própria vida.

Em *ASOIAF* podem ser delimitados dois núcleos principais da determinação neonaturalista, sendo o primeiro a disputa pelo trono, travada pelos nobres, e o segundo a disputa pela vantagem, travada por todos os outros. O espaço narrativo representado na capital Porto Real propaga e reverbera suas influências por todo o continente de Westeros, cruzando o Mar Estreito e chegando até o continente de Essos, influenciando cada personagem de acordo com suas ambições e possibilidades pessoais, determinando seus julgamentos e decisões e ações. Num contexto narrativo onde claramente prevalece a “lei do mais forte” e estabelecem-se relações nas quais cada um está apenas por si próprio, não é possível a realização de uma leitura arquetípica tradicional, com figuras específicas de heróis e vilões. Ainda que seja plausível a afirmação de que, diante do que foi publicado por GRRM até o momento, seria possível identificar certas personagens como potenciais protagonistas ou antagonistas, essa identificação não poderia ser mais do que uma mera especulação, já que o escritor estadunidense criou, e mantém deliberadamente, a fama de destruidor de convenções literárias e, portanto, de “desinventor” de horizontes de expectativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Defender uma tese sobre ficção de fantasia e cultura de massas durante um período de guerras, num tempo em que os ventos excruciantes de (não tão) antigos invernos nucleares voltam a soprar por entre as passagens labirínticas de nossas preocupações e ansiedades, pode parecer perdulário, talvez arrogante, talvez insensível... Entretanto, relações de poder e políticas das e nas relações sociais constituem exatamente o cerne deste trabalho e, como disse Carl Von Clausewitz (1979, p. 91), a guerra é uma continuação da política a partir do ponto em que o diálogo perde a potência, o determinismo exonerativo não faz a menor questão de camuflar-se, seja na realidade, seja na ficção. Todos os lados têm razão, ninguém tem culpa, todos foram obrigados, enfim.

Como se sabe, não há obra literária que não porte a cosmovisão particular de seu autor. E que é esta cosmovisão? Exatamente: a sua ideologia — a sua maneira própria de encarar o mundo em que vive, a estruturação social que o condiciona, as relações sociais que o envolvem e de se situar e se mover nesse universo. Se não se opõe a ele é porque concorda com ele; se não concorda, mas não se opõe, tolera-o — o que configura um modo menos digno de concordar. Assim, tanto na participação quanto na omissão, manifesta-se o seu comportamento ideológico. (...) a arte está sempre comprometida com a ideologia. Ou melhor: a arte é, sempre, manifestação da ideologia do artista. (...) quem faz literatura não pode deixar de se envolver com o problema central do homem no seu tempo. (LYRA, 1992, p. 162-63)

Ainda que os indícios estejam todos lá, o conjunto encontra-se completo, a obra segue inacabada, de modo que quaisquer considerações acerca da cosmovisão de George R. R. Martin não passariam do campo especulativo e, caso o autor não consiga terminar a saga em vida, temor de milhões de seus fãs e também deste pesquisador, as conclusões hão de permanecer como apenas especulações. Conforme afirmou Pedro Lyra na citação acima, a ideologia manifesta-se em qualquer ação, de omissão ou de participação, de aprovação ou desaprovação, de concordância ou discordância, e diante do que foi exposto neste trabalho não seria prudente negar que há mais em *A Song of Ice and Fire* do que um produto efêmero para consumo rápido. Só os vinte e seis anos desde a publicação do primeiro volume já seriam suficientes para descartar a tese da efemeridade, quanto aos outros elementos, talvez ainda não tenha passado tempo o suficiente para avaliá-los com melhor precisão, as considerações que destaquei aqui, contudo, são identificáveis agora, possuem sua significação atrelada a um contexto histórico que vem se desenvolvendo há duzentos anos e, sim, são camadas

interpretativas que não se apresentam imediatamente, demandando leituras posteriores à primeira, caracterizando, pois, uma condição avessa ao conceito de efemeridade.

Analisar a caminhada de Leyla Perrone-Moisés na construção de sua trajetória profissional foi, para mim, uma aula como poucas que tive na vida, sua frustração com o atual estado da situação literária mundial diz mais sobre a própria autora do que sobre a literatura em si, pois a professora construiu seu arcabouço artístico-teórico-crítico tomando como base o estudo e a reverência aos medalhões da literatura, ao cânone ocidental consolidado na Europa ou, nas palavras irônicas de Peter Widdowson (1999, p. 63), membro confesso da Escola do Ressentimento de Harold Bloom, os “DWEM” (Dead White European Males¹⁰⁹). Posta sobre a perspectiva temporal, a insatisfação da professora acaba recaindo sobre o passar do tempo e não sobre as mudanças/mutações propriamente ditas, posto que a mudança é a única constante do passar do tempo, todo o resto muda, muta-se, acaba para recomeçar, destrói-se para reconstruir-se. LPM, em sua ânsia pelo resgate dos valores a ela queridos de outrora, acaba por demonstrar como pode ser prejudicial a um estudante/pesquisador/professor de literatura uma atitude de recusa ao novo, um fechamento em si mesmo com pouquíssimas e minúsculas aberturas pelas quais passam apenas as obras que apresentarem algo que sua opinião pessoal aprove — não estou afirmando, com isso, que LPM foi prejudicada por seu pensamento, sua vida e obra são provas mais do que definitivas do contrário, sua última publicação, *Vivos na Memória* (2021), contudo, demonstra como a autora escolheu não mais observar os fatos literários contemporâneos, voltando-se às memórias de um passado nostálgico vivido por entre os imortais da alta modernidade — isolando-se, dessa maneira, em torres de marfim que já não alcançam as mesmas alturas de antes e, conseqüente, a mesma pertinência, negar seu tempo é negar a si próprio, além de não ter absolutamente nenhum efeito prático no sentido de “preservação literária”, visto que os escritores continuam escrevendo, as pessoas continuam comprando e lendo livros, os livros continuam sendo adaptados para o audiovisual que, por sua vez, angaria mais leitores para as obras originais, seguindo um fluxo contínuo e de constante atualização dos “termos acordados” nas relações entre artista, obra, público, mídias e mercado. A atualização de um contexto torna suas análises anteriores imediatamente datadas e insuficientes, apontando para um caminho ainda não completamente iluminado/explorado, no qual os passos são incertos e a direção permanece obscura, clamando por esclarecimento e reflexões revigoradoras que busquem seus próprios, e novos, termos e métodos.

¹⁰⁹ “Finados homens brancos europeus”. (Tradução do autor)

A ideia desta tese surgiu quando, em meados de 2016, após a conclusão do mestrado, passei a procurar elementos em *ASOIAF* que pudessem configurar novas camadas de interpretação passíveis de análises pertinentes ao campo dos Estudos Literários, foi quando, envolvido com a leitura de *A Poética do Espaço* (1958) de Gaston Bachelard, acabei por conhecer os estudos sobre toponímia literária dos brasileiros Antônio Dimas e Oziris Borges Filho, estudos que me navegaram à conclusão de um artigo¹¹⁰ sobre a influência do espaço narrativo nas personagens Eddard Stark e Robert Baratheon, deste artigo surgiu o pré-projeto que apresentei ao Programa de Pós-graduação em Letras da UEM em 2017, dando início à presente pesquisa.

Lançar novamente o olhar sobre elementos narrativos que não eram exatamente os mais em voga nas pesquisas acadêmicas de então foi ao mesmo tempo um desafio e um deleite, o naturalismo é frequentemente reduzido a imagens datadas de representação do grotesco quando, na verdade, mostra-se como o mais combativo dos movimentos literários, gerador de escândalos e incompreensões que fadaram-no a um patamar mais abaixo daqueles usados para conferir o peso das obras da alta literatura — não é incomum, especialmente no contexto brasileiro, que é o meu contexto, o uso de noções diminutivas como, por exemplo, a de que os naturalistas eram pessimistas convictos que recusavam-se a ver “o lado bom da vida” e que, por isso, criaram uma literatura de dor e sofrimento.

Qual foi minha surpresa ao observar que, na literatura estadunidense, a lente naturalista não apenas representa uma das características mais marcantes e presentes em suas obras contemporâneas como, ainda antes disso, teve suas próprias ramificações particulares desenvolvidas espontaneamente pelos escritores a partir das ideias francesas, constituindo-se, no contexto norte-americano, não apenas como um movimento literário devidamente posicionado na linha do tempo, mas sim como uma tendência no campo da representação que se atualiza conforme atualizam-se os tempos e as vontades, configurando uma crítica aberta à desilusão do “sonho americano”, propagado com pompa pelos aparelhos ideológicos do estado e também pela grande mídia, mas denunciado como apenas mais uma das numerosas ferramentas neoliberais de controle social e manutenção do *status quo*. Estudos como os dos professores Alan Gibbs e Christophe Den Tandt e também das pesquisadoras Jane Elliot e Gillian Harkins demonstram a atualidade dos modos naturalistas de se ver o mundo e as pessoas manifestados nas representações de escritores contemporâneos anglófonos.

¹¹⁰ CORREA, M. F. Jogos de Poder: espaço condicionante e alegorias da contemporaneidade em *A Guerra dos Tronos*. **ContraCorrente**: Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da UEA, n. 8, Manaus/AM, 2017, p. 74-91.

A atualização de tais elementos produz o que chamamos de neonaturalismo — lentes reguladas desde o século XIX posicionadas à frente de olhos que enxergam os contextos contemporâneos e atualizam suas premissas. Enquanto o antigo naturalismo buscava demonstrar as consequências provenientes de um período no qual os homens não buscavam outra coisa senão a satisfação de seus desejos, o neonaturalismo lança seu olhar sobre a hiperbolização das satisfações que resulta num vício implacável pelo consumo contínuo que, em termos nietzscheanos, busca não mais a satisfação, pois dela está saturado, e sim a renovação dos desejos, pois apenas por meio deles é que se torna possível alguma ação contra o tédio cuja largura supera a dos astros. Inserido no caos, o indivíduo só pode almejar dele sair e, para tanto, deve escalar até o ponto que representa o cume do desejo que, em nosso contexto, representa, na verdade, apenas um novo desejo, como na linguística cujas atuais ponderações acusam que ao final de um significante não há um significado, mas sim outro significante; só o que há, de fato, é a escalada.

Por detrás dos chamarizes disfarçados de dragões, lobos gigantes, feiticeiros, mortos vivos, reis e rainhas, por detrás dos sentimentos inflamados de vingança e desespero e das jornadas heroicas de autodescobrimento, George R. R. Martin apresenta uma alegoria não daquilo que o homem se tornou, mas sim das consequências dessa manutenção das coisas como estão, do sustentamento do querer descontrolado que se choca com a implacável impossibilidade de sua completa realização, uma vez que esta não mais existe. Martin, ao criar seu universo particular, funda uma visão particular sobre nosso próprio universo, cumprindo uma das chamadas obrigações da literatura “séria”, mas não necessariamente “alta”. As descrições em *ASOIAF* contrastam o grotesco ao pomposo, saltando de um apetitoso banquete real num castelo para um assassinato brutal em algum beco escuro e malcheiroso na Curva do Mijo, da descrição dos aromas singulares exalados pelas cozinhas populares espalhadas pelo Sete Reinos à caminha da vergonha de Cersei, sendo coberta por xingamentos e excrementos.

Antonio Candido afirmou que a literatura, por si só, “(...) não *corrompe* nem *edifica*, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 2013, p. 178), diante das considerações deste trabalho, torna-se difícil não associar a célebre declaração de Candido com a pertinência do exercício da leitura de uma obra como a saga de *ASOIAF*, é claro que algumas significações podem não saltar imediatamente das páginas para os olhos e dos olhos

para o pensamento, mas justamente por isso, e para isso, presta-se a crítica literária, para ampliar a obra desvendando seu potencial alcance.

O pensador russo Alexander Soljenítsin (1918-2008) afirmou, sobre o século XX, o seguinte:

Although the earthly ideal of Socialism-Communism has collapsed, the problems it purported to solve remain: the brazen use of social advantage and the inordinate power of money, which often direct the very course of events. And if the global lesson of the 20th century does not serve as a healing inoculation, then the vast red whirlwind may repeat itself in entirety¹¹¹. (SOLJENÍTSIN, 1993, online)

Não é difícil concluir se Soljenítsin estava certo ou errado em sua preocupação, a resposta está diante de nós todos dias. A dificuldade está em como combater essa situação, o historiador Eric Hobsbawn (1917-2012) também mostrou-se preocupado com o problema que se instalava, afirmando que o triunfo da economia mundial e da ideologia neoliberal do livre mercado “(...) enfraquecia ou mesmo eliminava a maioria dos instrumentos para controlar os efeitos sociais das convulsões econômicas. A economia mundial era uma máquina cada vez mais poderosa e incontrolável. Poderia ser controlada, e, se podia, por quem?” (HOBSBAWN, 1995, p. 550). A pergunta segue sem resposta e, para piorar, com o passar do tempo distanciamos-nos cada vez mais de uma solução, as crises atuais — da estética, da economia, do ser humano, da arte, da ética, da moral etc. — talvez não sejam passageiras, talvez seja o estado de crise o novo estado padrão, a nova configuração dos conceitos sob um paradigma no qual a única verdade é, sem dúvida, a verdade da mudança, e dentro deste contexto não há como negar, sob pretexto algum, que a literatura é, verdadeiramente, um dos últimos palcos nos quais a liberdade ainda se apresenta.

É fato que nem todas as literaturas sejam manifestações reais de uma ânsia de mudança e/ou de inconformismo, algumas são justamente o contrário, assim como também é fato que a busca pela separação da literatura entre as altas e as baixas não serve outro propósito senão a satisfação dos projetos ideológicos daqueles que detêm o poder enquanto instâncias de legitimação. Provavelmente uma forma correta, ou pelo menos mais coerente, para situar algum conceito de literatura em nosso tempo seja, justamente, sua acepção enquanto

¹¹¹ “Embora o terreno ideal do Socialismo-Comunismo tenha desmoronado, os problemas que ele pretendia resolver permanecem: o uso descarado da vantagem social e o poder desordenado do dinheiro, que muitas vezes dirigem o próprio curso dos eventos. E se a lição global do século 20 não servir como uma inoculação curativa, então o vasto redemoinho vermelho pode se repetir por completo”. (Tradução do autor)

manifestação de uma pluralidade criativa e contextual, sendo, portanto, não mais “a literatura”, mas as literaturas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da Literatura**. 8 ed. Coimbra: Almedina, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. 2 ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1990. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BAL, M. **Teoría de la narrativa**: una introducción a la narratología. Traducción de Javier Franco. 3 ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

BARBOSA, M. V. Escrita e Amizade: a presença de Roland Barthes na obra de Leyla Perrone-Moisés. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 78-92, 2020. DOI: <<https://doi.org/10.1590/1517-106X/20202237892>>. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/alea/a/QkZnTH56t6fJG9dCSjtjBrFk/>>. Acesso em: 1 jan. 2022.

BARTHES, R. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BATTAGLIA, R. Por que os livros de *Game of Thrones* são tão populares, segundo a ciência. **Super Interessante**, online, 2020. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/cultura/pesquisa-usa-ciencia-de-dados-para-analisar-os-livros-de-game-of-thrones-e-mostrar-por-que-sao-tao-populares/>>. Acesso em: 14 nov. 2021.

BLANCHOT, M. **L'espace littéraire**. Paris, N. R. F.: 1955.

BLOOM, H. **O cânone Ocidental**: Os livros e a escola do tempo. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, Objetiva: 2001.

BORGES FILHO, O. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. **Parecer CNE/CES 492/2001**, de 3 de abril de 2001. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES0492.pdf>>. Acesso em 7 jan. 2022.

_____. **Parâmetros Curriculares Nacionais. Linguagens, Códigos e suas Tecnologias.** Brasília: MEC, 2000. Disponível em:
<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14_24.pdf>. Acesso em 4 jan. 2022.

BUTOR, M. **Histoire extraordinaire.** Paris, Gallimard: 1961.

CALVINO, I. **Por que ler os Clássicos.** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, F. **Roteiro de cinema e televisão:** a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

CANDIDO, A. Degradação do Espaço: (estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L'Assommoir*). **Rev. Let.**, São Paulo, v.46, n.1, p.29-61, jan./jun. 2006.

_____. **Vários Escritos.** 6 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

CARPEAUX, O. M. **O Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo por Carpeaux.** São Paulo: Leya, 2012a. (História da Literatura Ocidental; v. 7)

_____. **As tendências contemporâneas por Carpeaux.** São Paulo: Leya, 2012b. (História da Literatura Ocidental; v. 10)

CÉSAR, A. C. **Crítica e tradução:** Literatura não é documento/Escritos no Rio/Escritos na Inglaterra/Alguma poesia traduzida. São Paulo: Ática, 1999.

CLAUSEWITZ, C. V. **Da Guerra.** Tradução de Luiz Carlos Nascimento e Silva do Vale. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

CUNHA, N. Os Fundamentos Filosóficos e Científicos do Naturalismo. In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. (Org.) **O Naturalismo.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

DÉCIO, J. **Lautréamont e a Crítica: Perrone-Moisés, Leyla – A Falência da Crítica, São Paulo, Editora Perspectiva, 1973.** Porto Alegre: Faculdade de Letras da PUCRS, 1974.
Disponível em:
<<https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/download/19398/12348>>. Acesso em: 2 dez. 2021.

DEN TANDT, C. Refashioning American Literary Naturalism: Critical Trends at the Turn of the Twenty-First Century. **The Oxford Handbook of American Literary Naturalism,** Oxford: Oxford UP, 2011, p. 404-423. Disponível em:

<<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780195368932.001.0001/oxfordhb-9780195368932-e-24>>. Acesso em: 06 mar. 2022.

DIMAS, A. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1985.

EAGLETON, T. **Depois da Teoria**: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Tradução de Maria Lucia Oliveira. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. **Teoria da Literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERREIRA, I. R. **O Naturalismo de Rubem Fonseca**. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia: 2009.

FLOOD, A. Getting more from George RR Martin. **The Guardian**, online, 2011. Disponível em: <www.theguardian.com/books/booksblog/2011/apr/14/more-george-r-r-martin>. Acesso em: 27 nov. 2021.

FRYE, N. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 11 ed. Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

FURST, L. R.; SKRINE, P. N. **O Naturalismo**. Tradução de João Pinguelo. Lisboa: Lysia, 1975.

Game of Thrones | Reação de fãs não vai mudar os livros, diz Martin. **Omelete**, 2019, online. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/game-thrones/game-of-thrones-reacao-de-fas-nao-vai-mudar-os-livros-diz-martin>>. Acesso em: 28 de fev. de 2022.

Game of Thrones: HBO "não levou a sério" petição para mudar final da série. **Geek Uol**, online, 2019. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/07/24/game-of-thrones-chefao-da-hbo-diz-que-nao-levou-a-serio-peticao-para-mudar-final-da-serie.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2022.

GARBUGLIO, J. C. *Leyla Perrone-Moisés – O Novo Romance Francês: São Paulo, Coleção Buriti, 1966, 162 pp.* **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo: USP, n. 5, p. 136, 31 dez. 1968. DOI: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i5p136-136>>. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/45721>>. Acesso em: 2 dez. 2021.

GESSEY-JONES, T. et al. Narrative structure of *A Song of Ice and Fire* creates a fictional world with realistic measures of social complexity. **Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America**, Berkeley, EUA, v. 117, n. 46, p. 28582-28588, 17 nov. 2020. Disponível em: <<https://www.pnas.org/content/117/46/28582>>. Acesso em: 14 nov. 2021.

HALL, S. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Tradução de Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOBBSBAWN, E. **Era dos Extremos: o breve século XX**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. **Teoria da literatura em suas fontes**. Volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LAJOLO, M. **Literatura: Leitores & Leitura**. São Paulo: Moderna, 2001.

_____. **Literatura: Ontem, Hoje, Amanhã**. São Paulo: UNESP, 2018.

LEITE NETO, J. Literatura contra barbárie. **Folha de São Paulo**, online, 1998. Entrevista. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs02089804.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

LEITES, B. B. P. **Quando a imagem faz sintoma: Imagem-pulsão e neonaturalismo no cinema brasileiro dos anos 2000**. Tese (doutorado) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LUKÁCS, G. **Ensaio sobre literatura**. Tradução de Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LYRA, P. Ideologia. In: JOBIM, J. L. (Org.) **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

MARTIN, G. R. R. **A clash of kings**. New York: Bantam Books, 1999.

_____. **A dança dos dragões**. Tradução de Márcia Blasques. São Paulo: Leya, 2012b.

_____. **A dance with dragons**. New York: Bantam Books, 2011a.

- _____. **A feast for crows.** New York: Bantam Books, 2005.
- _____. **A fúria dos reis.** Tradução de Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2011b.
- _____. **A game of thrones.** New York: Bantam Books, 1996.
- _____. **A guerra dos tronos.** Tradução de Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. **A storm of swords.** New York: Bantam Books, 2000.
- _____. **Atlas das Terras de Gelo e Fogo:** mapas completos de Westeros e para além do Mar Estreito. Tradução de Leonardo Alves. São Paulo: LeYa, 2016.
- _____. **A tormenta de espadas.** Tradução de Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2011c.
- _____. **O festim dos corvos.** Tradução de Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2012a.
- _____. **O mundo de gelo e fogo:** a história não contada de Westeros e *As Crônicas de Gelo e Fogo*. Tradução de Márcia Blasques. São Paulo: LeYa, 2014.
- MOTORYN, P. O Brasil é um país de não-leitores? Entenda por que donas de livrarias contestam essa ideia. **Brasil de Fato**, online, 2022. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2022/01/07/o-brasil-e-um-pais-de-nao-leitores-entenda-por-que-donas-de-livrarias-contestam-essa-ideia>>. Acesso em 12 fev. 2022.
- MOTTA, L. T. Para uma Epistemologia do Naturalismo. In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. (Org.) **O Naturalismo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- NÁCHER, M. H. Leyla Perrone-Moisés y algunas modulaciones barthesianas en Brasil en torno a la crítica y la literatura. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 344-366, 2016. DOI: <<https://doi.org/10.1590/1517-106X/182-344>>. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/alea/a/Kszf9gqNZf8FvVKmmFF96NL>>. Acesso em: 1 jan. 2022.
- NASSIF, T. Emily Brontë, a curiosa vida da autora de *O Morro dos Ventos Uivantes*. **Revista Veja**, online, 2021. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cultura/emily-bronte-a-curiosa-vida-da-autora-de-o-morro-dos-ventos-uivantes/>>. Acesso em: 12 fev. 2022.

OLIVEIRA, A. C. Naturalismo e Vida Social: a cidade, o comércio, a moda e o consumo. In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. (Org.) **O Naturalismo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

OLIVEIRA, S. D. Não é aceitável um modelo educacional em que alunos do século XXI são “ensinados” por professores do século XX, com práticas do século XIX. **Fiocruz: Campus Virtual**, online, 2017. Entrevista. Disponível em: <<https://campusvirtual.fiocruz.br/portal/?q=node/28497>>. Acesso em: 12 fev. 2022.

PARASITA. Direção: Bong Joon-ho. Produção: Kwak Sin-ae, Moon Yang-kwon, Jang Young-hwan. Coreia do Sul: CJ Entertainment, 2019. 1 DVD (132 min.).

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas Literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Falência da Crítica** — Um caso limite: Lautréamont. São Paulo, Editora Perspectiva, 1973. Coleção Debates.

_____. **Flores da escrivania**: ensaios. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

_____. **Inútil Poesia e outros ensaios breves**. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

_____. Literatura para todos. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 11, n. 9, p. 16-29, 2006. DOI: <<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i9p16-29>>. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/l/article/view/19709>>. Acesso em: 3 jan. 2022.

_____. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

_____. Por amor à arte. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 335-348, 2005b. DOI: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40142005000300025>>. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10114>>. Acesso em 4 jan. 2022.

_____. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo, Martins Fontes, 2005a.

_____. **Vira e mexe, nacionalismo**: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

Petição para refazer final de “Game of Thrones” reúne 1,2 milhão de assinaturas. **Revista Monet**, 2019, online. Disponível em: <<https://revistamonet.globo.com/Series/noticia/2019/05/peticao-sobre-temporada-final-de-game-thrones-reune-12-milhao-de-assinaturas.html>>. Acesso em: 28 fev. 2022.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Ingrid Cruz de Souza Neves. Brasília: Editora Kiron, 2012.

PORTO, W. Venda de ebooks salta 83% em 2020 e revela força dos livros digitais na pandemia. **Folha de São Paulo**, online, 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/07/venda-de-ebooks-salta-83-em-2020-e-revela-forca-dos-livros-digitais-na-pandemia.shtml>>. Acesso em: 17 fev. 2022.

REBINSKI, L. A Literatura em Perigo. **Cândido - Jornal da Biblioteca Pública do Paraná**, Curitiba, n. 67, 31 jan. 2017. Entrevista, p. 4-9. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/sites/biblioteca/arquivos_restritos/files/migrados/File/Candido67.pdf>. Acesso em: 2 dez. 2021.

REIS, C. **Técnicas de Análise Textual**: introdução à leitura crítica do texto literário. 3 ed. Coimbra: Almedina, 1981.

REIS, R. Cânon. In: JOBIM, J. L. (Org.) **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

REUTER, Y. **A análise da narrativa**: o texto, a ficção e a narração. Tradução de Mario Pontes. 3 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

RIFLESSIONI. **Ezra Pound: biografia**. [2000?]. Disponível em: <<https://www.riflessioni.it/enciclopedia/pound.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

SANTOS, M. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SOARES, M. O Naturalismo nos Estados Unidos. In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. (Org.) **O Naturalismo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SODRÉ, N. W. **O Naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SOLZHENITSYN, A. To Tame Savage Capitalism. **The New York Times**, online, 1993. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1993/11/28/opinion/to-tame-savage-capitalism.html>>. Acesso em: 06 mar. 2022.

SÜSSEKIND, F. **Tal Brasil, Qual Romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TAINE, H. **Histoire de la Littérature Anglaise**. Volume 1. 1905. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/39328/39328-h/39328-h.htm>>. Acesso em: 24 fev. 2022.

THE CLIMB (temporada 03, ep. 06). **Game of Thrones** [Seriado]. Direção: Alik Sakharov. Produção: David Benioff; D.B. Weiss. Estados Unidos: HBO, 2013, 1 DVD (57 min.), son., color.

VAN ROSSUM-GUYON, F. **Ponto de vista ou perspectiva narrativa: teorias e conceitos críticos**. Lisboa: Arcádia, 1977.

VIEIRA, E. R. P. Estudos literários e estudos culturais: territórios dos caminhos que convergem. In: PEREIRA, M. A., REIS, E. L. L. (Org.) **Literatura e estudos culturais**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000.

VIOLINIST, T. M. Pantser, Plotter, and Plantser: The 3 Dominant Types of Writers. **The Write Practice**, online, 2013. Disponível em: <<https://thewritepractice.com/plotters-pantsers/>>. Acesso em 27 nov. 2021.

WADEGE, M. Aegon's Motivation. **Tower of the Hand**, online, 2021. Disponível em: <<https://towerofthehand.com/blog/2020/06/18-aegons-motivation/index.html>>. Acesso em: 02 mar. 2022.

WATKINS, G. Influential Fan Portrait: Elio García and Linda Antonsson, Webmasters of *Game of Thrones*' Westeros.org. **Vulture**, online, 2012. Disponível em: <<https://www.vulture.com/2012/10/influential-fans-the-webmasters-of-westerosorg.html>>. Acesso em 27 nov. 2021.

WEBER, M. **Economia e Sociedade: Fundamentos da sociologia compreensiva**. Volume 2. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. São Paulo: Editora UnB/Imprensa Oficial, 2004.

WELLEK, R. The Fall of Literary History. **Actes du VI Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Bordeaux, 1970)**. Stuttgart: Kuns und Wissen; Erich Bieber, 1975.

WIDDOWSON, P. **Literature**. London: Routledge, 1999.

WILSON, C. P. **The labor of words: literary professionalism in the Progressive Era**. Athens: University of Georgia Press, 2010.

WOLFF, J. Tal Brasil, qual romance? Literatura não é documento: sobre Ana Cristina César e Flora Süssekind. **Crítica Cultural**, Palhoça/SC, v. 8, n. 2, p. 417-424, jul./dez. 2013.

ZOLA, E. **A Batalha do Impressionismo**. Tradução de Martha Gambini. Rio de Janeiro. Paz e Terra: 1989.

_____. **O Romance Experimental**. Tradução de Italo Caroni e Celia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.