



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PÓSLIT

PAUL AGUILAR SÁNCHEZ

**REPERTÓRIOS DO FRACASSO NA LITERATURA PRÉ-MODERNISTA
BRASILEIRA E MODERNISTA MEXICANA.
CRÍTICA, AUTONOMIA E RENOVAÇÃO DO CÂNONE
NO FINAL DO SÉCULO XIX E COMEÇO DO SÉCULO XX.**

BRASÍLIA – DF
FEVEREIRO/2023

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PÓSLIT

PAUL AGUILAR SÁNCHEZ

REPERTÓRIOS DO FRACASSO NA LITERATURA PRÉ-MODERNISTA
BRASILEIRA E MODERNISTA MEXICANA.
CRÍTICA, AUTONOMIA E RENOVAÇÃO DO CÂNONE
NO FINAL DO SÉCULO XIX E COMEÇO DO SÉCULO XX.

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Poéticas e Políticas do Texto, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Dr. Erivelto da Rocha Carvalho

BRASÍLIA – DF
FEVEREIRO/2023

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

AA283rr	<p>Aguilar Sánchez, Paul</p> <p>Repertórios do fracasso na literatura pré-modernista brasileira e modernista mexicana. Crítica, autonomia e renovação do cânone nas literaturas de final do século XIX e começo do século XX. / Paul Aguilar Sánchez; orientador Erivelto da Rocha Carvalho. -- Brasília, 2023. 181 p.</p> <p>Tese (Doutorado em Literatura) -- Universidade de Brasília, 2023.</p> <p>1. Fracasso. 2. Recepção. 3. Sistema literário. 4. Repertórios. 5. Afectos. I. da Rocha Carvalho, Erivelto, orient. II. Título.</p>
---------	--

REPERTÓRIOS DO FRACASSO NA LITERATURA PRÉ-MODERNISTA
BRASILEIRA E MODERNISTA MEXICANA.
CRÍTICA, AUTONOMIA E RENOVAÇÃO DO CÂNONE
NO FINAL DO SÉCULO XIX E COMEÇO DO SÉCULO XX.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho
(Presidente – UnB)

Prof. Dr. José Luís Martínez
(Examinador interno – UnB)

Profa. Dra. Daniele dos Santos Rosa
(Examinador externo – Instituto Federal de Brasília)

Prof. Dr. Wélcio Silvério de Toledo
(Examinador externo – UnDF)

Prof. Dr. Paulo César Thomaz
(Suplente – UnB)

Data da defesa:
Brasília, 16 de fevereiro de 2023

O presente trabalho foi realizado com apoio do Programa de Estudantes-Convênio de Pós-Graduação – PECPG, CAPES – Brasil. Período 2019-2022.

AGRADECIMENTOS

À força misteriosa e divina do espírito incólume da minha Mãe: Pilar; e à força terrenal e encarnada do meu Pai: Pablo.

A ti, Sara, amor cifrado nos signos da vida cujo sentido eu consigo decodificar no dia a dia.

Ao Prof. Dr. Erivelto da Rocha, pela paciência, orientação e aquele mundo literário que está muito além desta pesquisa.

Ao povo amável, vitorioso, humilde e guerreiro do Brasil.

Resumo: A presente tese tem como objetivo propor o tópico do fracasso como eixo de análise dos repertórios literários e de leitura das poéticas em *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato, *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), de Lima Barreto, *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, *Cuentos Frágiles* (1883), de Manuel Gutiérrez Nájera, *El Bachiller* (1895), de Amado Nervo e *Asfódelos* (1897), de Bernardo Couto Castillo. Para analisar o fracasso nesses repertórios pré-modernistas brasileiros e modernistas mexicanos, a pesquisa reflete, primeiramente, sobre a noção geral de sistema (BERTALANFFY, 1986), de sistema literário (EVEN-ZOHAR, 2007-2011), de campo literário (BOURDIEU, 1989), e dos limites que essas propostas oferecem. Desse modo, compreende-se as relações abstratas e concretas dos produtos literários, as condições de produção e recepção e as possíveis presenças textuais (GENETTE, 1989). Isso apontaria, desde o início, para a ligação entre os autores e os potenciais leitores das obras, mas, sobretudo, para a compreensão das relações que os repertórios e poéticas em questão apresentam. Após ditas reflexões, propõe-se observar a literatura como uma realidade utópica multidimensional, e os repertórios como uma construção resultante dessa multidimensionalidade. Ademais, explora-se a noção de fracasso e sua ligação com a literatura, deixando o termo “fracasso” para as condições de produção, ao passo que se emprega o conceito de “entropia” para as condições de recepção. A metodologia consiste na análise dos textos baseada nas propostas teóricas de Gilles Deleuze e Félix Guatarri (2010). Deste modo, identifica-se o fracasso como um bloco de sensações —*afectos*—, os quais, por sua vez, estão contidos tanto nos repertórios quanto nas poéticas das obras supracitadas. A análise, propriamente dita, destaca o fracasso em si e a releitura que se pode oferecer para cada uma das obras brasileiras e mexicanas, além de sublinhar como esse fracasso move todo o sistema e circuito literários em direção à renovação do cânone.

Palavras-chave: Fracasso; recepção; sistema literário; repertórios; *afectos*.

Resumen: La tesis que aquí se presenta tiene como objetivo proponer el tópico del fracaso como eje de análisis de los repertorios literarios y de lectura de las poéticas en *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato, *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), de Lima Barreto, *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, *Cuentos Frágiles* (1883), de Manuel Gutiérrez Nájera, *El Bachiller* (1895), de Amado Nervo e *Asfódelos* (1897), de Bernardo Couto Castillo. Para analizar el fracaso en los repertorios pré-modernistas brasileños y modernistas mexicanos, la investigación reflexiona, en primer momento, la noción general de sistema (BERTALANFFY, 1986), de sistema literario (EVEN-ZOHAR, 2007-2011), de campo literario (BOURDIEU, 1989), y de los límites que estas propuestas ofrecen. De este modo, se comprenden las relaciones abstractas y concretas de los productos literarios, las condiciones de producción y recepción, y las posibles presencias textuales (GENETTE, 1989). Esto apuntaría, desde el inicio, hacia el posible lazo entre los autores y los potenciales lectores de las obras; pero, sobre todo, hacia la comprensión de las relaciones habidas en los repertorios en cuestión. Luego de tales reflexiones, se propone observar a la literatura como una realidad utópica multidimensional, mientras que a los repertorios como una construcción producto de esa multidimensionalidad. Además, se explora la noción de fracaso y su lazo con la literatura, dejando el término “fracaso” para las condiciones de producción, y haciendo uso del concepto de “entropía” para las condiciones de recepción. La metodología consiste en el análisis de los textos basados en las propuestas teóricas de Deleuze y Guattari (2010). Así, se identifica el fracaso como un bloque de sensaciones — *afectos*—, los cuales, por su vez, están contenidos en tanto en los repertorios como en las poéticas de las obras supracitadas. El análisis, propiamente dicho, destaca el fracaso en sí y la relectura que puede ofrecerse para cada una de las obras brasileñas y mexicanas, además de subrayar cómo ese fracaso mueve todo el sistema y circuito literarios en dirección a la renovación del canon.

Palabras clave: Fracaso; recepción, sistema literario; repertorios, *afectos*.

Abstract: This PhD dissertation aims to propose the topic of failure as the axis of analysis and reading of literary repertoires in *Urupês* (1918), by Monteiro Lobato, *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), by Lima Barreto, *Os Sertões* (1902), by Euclides da Cunha, *Cuentos Frágiles* (1883), by Manuel Gutiérrez Nájera, *El Bachiller* (1895), by Amado Nervo and *Asfódelos* (1897), by Bernardo Couto Castillo. In order to analyze failure in the Brazilian Pre-Modernist and Mexican Modernist repertoires, the research first reflects on the general notion of system (BERTALANFFY, 1986), of literary system (EVEN-ZOHAR, 2007-2011), of literary field (BOURDIEU, 1989), and of the limits that these proposals offer. In this way, the abstract and concrete relations of literary products, the conditions of production and reception, and the possible textual presences can be understood (GENETTE, 1989). This would point from the outset to the possible link between authors and potential readers of the works; but, above all, it would point to the understanding of the relations existing in the repertoires in question. After such reflections, it is proposed to observe literature as a multidimensional utopian reality, while the repertoires as a construction product of that multidimensionality. Furthermore, the notion of failure and its link with literature is explored, leaving the term “failure” for the conditions of production, and making use of the concept of “entropy” for the conditions of reception. The methodology consists on the analysis of the texts based on the theoretical proposals of Gilles Deleuze and Félix Guattari (2010). Thus, failure is sought as a block of sensations —*affects*—, which, in turn, are contained in the repertoires of the above-mentioned works. The analysis, properly speaking, highlights this failure and the rereading that can be offered for each of the Brazilian and Mexican works, in addition to highlighting how this failure moves the entire literary system and circuit in the direction of the renewal of the canon.

Keywords: Failure; reception, literary system; repertoires, *affects*.

Listas de figuras

Figura 1. Exemplo do diagrama de J. Venn	39
Figura 2. Campo de produção cultural	40
Figura 3. Conjunto L de relações de contato	41
Figura 4. Conjunto L de relações complementares	41
Figura 5. Diagrama da noção de <i>sistema</i> , segundo Even-Zohar	42
Figura 6. Progresso das obras, segundo Even-Zohar	43
Figura 7. Esquema do sistema literário	44
Figura 8. Relação entre os sistemas	44
Figura 9. Diagrama sobre o fluxo do monopólio das obras culturais	47
Figura 10. Esquema das dimensões do sistema literário	56
Figura 11. Esquema do repertório literário	59
Figura 12. Poética do fracasso	69
Figura 13. Esquema dos estágios entrópicos	76
Figura 14. Esquema da poética do fracasso de Monteiro Lobato	85
Figura 15. Esquema da poética do fracasso de Manuel Gutiérrez Nájera	93
Figura 16. Esquema da poética do fracasso de Bernardo Couto Castillo	100
Figura 17. Esquema do correlato, do relato e das vozes	110
Figura 18. Esquema da poética do fracasso de Amado Nervo	114
Figura 19. Esquema da poética do fracasso de Lima Barreto	120
Figura 20. Esquema do Brasil-ficção e das relações de entropia	124
Figura 21. Esquema da poética do fracasso de Euclides da Cunha	128
Figura 22. Esquema das relações entrópicas entre Sertão, terra-homem-luta e narrador	131

Listas de tabelas

Tabela 1. A possível transtextualidade em Rulfo e Márquez	61
Tabela 2. O fracasso no “poder-dizer-concreto” de Monteiro Lobato	86
Tabela 3. Características de <i>Femme fatal</i> em dois contos de Bernardo Couto	105
Tabela 4. Interpretações entrópicas em Felipe	117
Tabela 5. O fracasso nos personagens de Lima Barreto	121
Tabela 6. Características da ciência positivista na obra <i>Os Sertões</i>	132

Lista de imagens

Imagem 1. Fragmento do “Mappa da Provincia de São Paulo [...]”	92
--	----

SUMÁRIO

Agradecimentos	VI
Resumo	VII
Resumen	VIII
Abstract	IX
Lista de figuras	X
Lista de tabelas	XI
Lista de imagens	XI
Sumário	XII
Introdução	15
Definição do problema de pesquisa e hipótese inicial	25
Objetivos geral e particulares	26
Justificativa	27
Capítulo I	
Da noção de sistema aos sistemas literários	
1.1 Sobre a noção de sistema	29
1.2 O “sistema” na Ciência Clássica e na Teoria Geral dos Sistemas	30
1.3 A literatura como tradição	32
1.4 Os formalistas	35
1.5 Os marxistas	37
1.6 O campo literário	39
1.7 O sistema literário	42
1.8 Os limites dos modelos de sistema literário	45
Capítulo II	
Da literatura e seus repertórios, e do método de análise	
2.1 A literatura como realidade utópica	51
2.2 As dimensões e os elementos do sistema literário	54

2.3 O repertório literário	57
2.4 Fracasso e literatura	62
2.4.1 A soçobra espiritual entre autor e obra	63
2.4.2 O fracasso das formas miméticas e sua renovação	66
2.4.3 Aproximação à uma poética do fracasso	68
2.5 A entropia literária	71
2.6 O método dos <i>afectos</i> e os princípios metodológicos	76

Capítulo III

O fracasso de Lobato, Nájera e Couto

3.1 Devires do fracasso no repertório dos autores	82
3.1.1 O fracasso em <i>Urupês</i>	83
3.1.2 O fracasso em <i>Cuentos Frágiles</i>	93
3.1.3 O fracasso em <i>Asfódelos</i>	99
3.2 A voz silente do fracasso	107

Capítulo IV

A entropia de Nervo, Barreto e da Cunha

4.1 Entropia literária nas obras	112
4.1.1 A entropia em <i>El bachiller</i>	114
4.1.2 A entropia em <i>Triste fim de Policarpo Quaresma</i>	119
4.1.3 A entropia em <i>Os Sertões</i>	127
4.2 O jogo duplo da entropia	136

Capítulo V

Circuitos literários: cânone e renovação

5.1 Os circuitos literários	140
5.2 Agregação e segregação	144
5.2.1 A rebeldia literária	147
5.2.2 A insurgência literária	148
5.2.3 A anarquia literária	148

5.3 A extensão e a restrição do repertório	150
Considerações Finais	157
Referências	169
Anexos	
Anexo I. Proposta de sistema literário (parte 1)	176
Anexo II. Proposta de sistema literário (parte 2)	177
Anexo III. Proposta de sistema literário (parte 3)	178
Anexo IV. Proposta de repertório literário (parte 1)	179
Anexo V. Proposta de repertório literário (parte 2)	180
Anexo VI. Proposta de repertório literário (parte 3)	181

Introdução

O início do século XIX foi marcado pelas independências das colônias da América Latina. Embora o processo haja sido distinto em todas elas, pode-se dizer que há questões similares entre os nascentes países. O fator comum ao qual me refiro, além da economia, da política e da cultura, trata-se da construção da identidade dos novos cidadãos. Essa construção, no entanto, deveria fundamentar-se em duas posturas básicas. A primeira é a separação do mundo europeu, isto é, a independência ideológica de tudo aquilo que representava o passado colonial; e a segunda é a construção de uma história própria a partir do passado americano, principalmente do indígena, conforme propõe a pesquisadora norte-americana Beatriz González-Stephan em *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional* (2002):

No século XVIII, a oligarquia crioula começou a transformar-se em uma classe que se sentiu potencialmente dona de realizar o seu próprio projeto histórico, fazendo-a pensar em um futuro, mas também na necessidade de ter um passado para ancorar suas raízes. Por razões óbvias, não podia se identificar explicitamente com a Conquista, pois tinha que procurar diferenciar-se da Coroa espanhola. Dessa forma, o passado indígena serviu de base histórica para estabelecer as distâncias convenientes com os espanhóis¹ (GONZÁLEZ-STEPHAN, 2002, p. 95, tradução minha).

Neste caminho, a Literatura acompanhou de perto a criação do sentido de identidade nacional e formou parte do instrumental ideológico para essa empresa. Ao mesmo tempo, ajudou na formação do cânone das letras ibero-americanas.

Porém, nesse trajeto de separação entre o europeu e o americano, os modelos para estabelecer as histórias e as literaturas nacionais consistiram, paradoxalmente, na herança do mundo europeu e dos seus modelos literários. A América Latina herdou o liberalismo que determinou a construção das histórias americanas em troca de sua inserção no circuito do mercado internacional (GONZÁLEZ-STEPHAN, 2002, p. 46), uma consequência do modelo econômico europeu que levou os países americanos a estabelecerem relações comerciais e, por tanto, a se aderirem aos ideais de progresso e livre mercado sustentados pela Europa. Essa forma de olhar a história tornou, para o Ocidente, o passado indígena uma época superada e abandonada, com vistas

¹ Texto em espanhol: *En el siglo XVIII la oligarquía criolla pasó a convertirse en una clase que se sintió potencialmente dueña de llevar a cabo su proyecto histórico, lo que la hizo pensar en un futuro, pero también en la necesidad de tener un pasado en el cual anclar sus raíces. Por razones obvias no podía identificarse explícitamente con la Conquista, pues había que buscar las diferencias con la Corona española. Así, el pasado indígena les sirvió de palanca histórica para establecer las oportunas distancias con los españoles.*

ao futuro, ao mundo moderno. Desse modo, eles deveriam esquecer a suposta barbárie e abraçar o suposto progresso. É assim que, paulatinamente, o cânone ibero-americano foi construído à sombra dos modelos europeus. Mas, como afirmou Ángel Rama em *Transculturación narrativa en América Latina* (2004), esses modelos lutavam pelo afastamento dos modelos europeus e pelo encontro de sua própria originalidade:

Sempre, muito mais que o legítimo intuito de enriquecimento complementar, [as Letras] foram movidas pelo desejo de se tornarem independentes das fontes primárias ao ponto de poder dizer que, desde o discurso crítico da segunda metade do século XVIII, até os nossos dias, essa foi a consigna principal: ser independente² (RAMA, 2004, p. 11, tradução e colchetes meus).

Isto é, por mais que houvesse um modelo dominante, determinando ou condicionando as produções literárias na América Latina, a intenção dos literatos era criar seu próprio modelo e assim conseguir a independência do cânone europeu.

Beatriz González-Stephan, por sua vez, afirma que o começo das histórias literárias na América Latina supôs, também, uma série de decisões em torno a: que passado eleger? Onde fundar a origem? Como marcar as etapas? Que obras selecionar? Com base em quais critérios determinar as obras nacionais? (2002, p. 130) Sobretudo porque, nas palavras da própria autora: “havia uma tradição histórico-literária incipiente que era anterior ao século XIX. Mas esses catálogos e bibliotecas [...] ainda pertenciam ao período da dominação espanhola”³ (2002, p. 131).

A resolução dessas questões, em efeito, foram marcando o caminho das independências literárias na América Latina. Mas, neste sentido, talvez seria melhor utilizar a expressão “autonomia literária” já que, na ideia de sistema literário, nenhuma literatura seria completamente independente da outra ainda que a intenção seja a mesma, aquela de se afastar dos modelos imperantes. Contudo, essa saída dos cânones europeus não foi possível durante o século XIX, posto que “as obras literárias que podiam servir de pontos de referência ainda não haviam se configurado”⁴ (GONZÁLEZ-STEPHAN, 2002, p. 127, tradução minha).

² Texto em espanhol: *Siempre, más aún que la legítima búsqueda de enriquecimiento complementario, las movió el deseo de independizarse de las fuentes primarias, al punto de poder decirse que, desde el discurso crítico de la segunda mitad del siglo XVIII hasta nuestros días, esa fue la consigna principal: independizarse.*

³ Texto em espanhol: *había una incipiente tradición histórico-literaria anterior al siglo XIX. Pero esos catálogos y bibliotecas [...] no dejaban de pertenecer al periodo de dominación española.*

⁴ Texto em espanhol: *[...] no se habían configurado las obras literarias que podían servir de puntos de referencia [...]*

No entanto, no final do séc. XIX e no começo do séc. XX, uma ideia parece haver marcado a transformação da literatura: a de **fracasso**⁵. Essa noção, ponto central deste trabalho, seria fundamental em um processo de autoconsciência que permitiria refletir sobre a literatura, seus processos e elementos. A sua construção, na época, surgiria pelo cruzamento de duas vias. A primeira, o pensamento positivista, que no século XIX também foi introduzido no mundo literário, como destaca a pesquisadora Márcia Peters Sabino em *Augusto dos Anjos e a poesia científica* (2006)⁶. Nesta primeira vertente, o caminho da Literatura avançou no mesmo sentido que o cânone estabelecido pelas culturas dominantes, isto é, no sentido do progresso, com seus mesmos ideais. A segunda via, em contrapartida, constitui um pensamento novo, também surgido na Europa, o qual se opõe fortemente ao positivismo: o decadentismo. Esta nova ideia permitiu a observação crítica do positivismo, da modernidade, do progresso e também da sua influência social e cultural. Por isso, poder-se-ia afirmar que o sentido do pensamento decadentista foi contrário, gerando assim duas tensões de fracasso: 1) o progresso-retrocesso e 2) a tradição-renovação. Estas tensões

⁵ Minhas primeiras indagações sobre este tema foram feitas em 2013. A partir desse momento, pode-se dizer que têm sido várias as etapas no percurso da pesquisa. A primeira foi centrada nos poetas modernistas hispano-americanos, principalmente em *Versos Libres* (1913), de José Martí; *Azul...* (1988), *Prosas profanas* (1896) e *Cantos de vida y esperanza* (1905), de Rubén Darío; e *Cuentos frágiles* (1883), de Manuel Gutiérrez Nájera. Nessa primeira etapa, centrei-me no destaque das propostas estéticas dos poetas. Nesse ínterim, assomou-se uma ideia que determinaria as pesquisas futuras, justamente a noção de fracasso. No entanto, ela esteve acompanhada da seguinte questão: o que havia acontecido no Brasil nessa época? Os poetas brasileiros também vivenciaram o Modernismo? A segunda etapa da pesquisa se configurou, assim, na procura pelos sucessos históricos do Brasil nesse período, no porquê sua literatura era e, em certo grau, ainda é desconhecida no México. Isto levou-me à busca de poetas que estivessem em sintonia com os modernistas hispano-americanos. Entre os vários que apareceram, foi Augusto dos Anjos quem chamou mais minha atenção e, assim, em 2016 elaborei um primeiro projeto de pesquisa que caminhava em duas direções. Por um lado, investigar tudo quanto pudesse abonar ao estudo comparativo de Augusto dos Anjos com os poetas modernistas. Por outro lado, tudo quanto pudesse encontrar de leitura crítica sobre o fracasso. Este tópico do fracasso surgiu uma vez que, na leitura dos poetas modernistas, parecia evidente que sua proposta estético-literária se ligava a um paradoxo, o qual estava dado pelo contexto em que viveram, isto é, à relação-contradição entre positivismo e decadentismo. Esse projeto parecia viável, mas a pesquisa tinha seus próprios limites e, nele mesmo, sua ironia. Sendo um trabalho sobre o fracasso, também parecia fracassar em sua empreitada. Foi difícil encontrar documentos sobre Augusto dos Anjos no México tanto quanto a literatura sobre o fracasso. Ainda assim, em 2017, e com ajuda de pesquisadores que se encontravam no Brasil e na Alemanha, desenvolvi e defendi o projeto de tese “*La poética del fracaso en “EU”, de Augusto dos Anjos*”. Neste trabalho, pode-se ler por extenso essa relação-contradição entre positivismo e decadentismo. Certamente, há uma proposta literária singular em dos Anjos; e agora, à distância, é muito mais interessante observar que, aqueles conceitos de Vittoria Borsò em *Estética del fracaso: escritura e inmanencia en las modernidades hispanoamericanas* (2009), a saber “fracasso da saída” e “saída do fracasso”, eram observáveis muitos anos antes e com maior clareza no poeta paraibano. Além disso, entrever que a proposta de Gabriel Bernal Granados em *Anotaciones para una teoría del fracaso* (2016), sobre as relações de fracasso entre autor-obra e obra-leitor, também destacaria que essas relações foram uma preocupação constante dos poetas finiseculares, não apenas da França, mas também dos latino-americanos. Este trabalho não é a última etapa no percurso da pesquisa, é apenas outro escalão tanto das relações literárias México-Brasil, quanto da poética do fracasso.

⁶ Nesta dissertação de Mestrado, se destacou a forma em que o poeta paraibano adotou termos e formas lexicais das ciências positivas não só em sua poesia, mas também nas cartas familiares.

apontaram, necessariamente, à procura da saída dos cânones anteriores, à sua transformação e à uma pretensa autonomia literária.

Sob este panorama, a independência literária, ou mais especificamente a autonomia, mostra-se ao final do século XIX na pele de dois movimentos aparentemente divergentes: o Pré-Modernismo brasileiro e o Modernismo hispano-americano. Em suas posturas poéticas e estéticas, seria possível rastrear o fracasso nos repertórios literários, entendidos estes últimos como tudo aquilo que utiliza o autor para a criação e aquilo que não é simplesmente linguístico. O repertório seria também o mundo ideológico, os conhecimentos e procedimentos que facultam ao autor para produzir sua obra literária e que, por esse motivo, resultam em uma poética, isto é, em uma proposta estética literária. Assim, seria graças a isto observável como a sua produção literária faz uma crítica dos cânones de final de século e, neste sentido, perceber as mudanças e a renovação tanto do cânone quanto do sistema e circuito literários.

A tese que apresento neste então se trata do resultado da pesquisa teórica, analítica e interpretativa não apenas das obras literárias, mas também da crítica e da reflexão dos postulados teóricos e metodológicos que estabelecem o marco da própria investigação. A divisão dos capítulos estrutura-se em função da forma em que paulatinamente se afunilaram a análise e a interpretação dos objetos de estudo, isto é, nas obras selecionadas. É certo que, em uma primeira versão, busquei a adequação do conteúdo em quatro capítulos, pois pareceu-me que ficaria subentendido o processo de autonomia literária, mas no avanço e no surgimento de novas necessidades explicativas, foi imprescindível a inclusão de um novo capítulo que dera um fechamento mais apropriado à pesquisa, especialmente neste último tópico que parece abrir um novo caminho, um caminho de duas vias. A primeira, de ordem teórica e que tenta elucidar com maior clareza os movimentos de autonomia. A segunda, de ordem interpretativa e que permitiria analisar, senão qualquer obra literária, ao menos aquelas obras que abordaremos nesta pesquisa, conforme o seu posicionamento literário e social.

O **Capítulo I** parte de uma pergunta fundamental: qual o valor da noção de sistema para os estudos literários? Foi essa pergunta que me orientou à uma primeira consideração, a de explorar a própria noção de “sistema”, suas origens documentadas e não documentadas. Por isso, é possível observar que, inicialmente, abordo somente a noção de sistema e sua existência implícita na vida cotidiana do ser humano, ainda quando pudesse pensar-se sua inexistência nela. É claro que aventuramos uma afirmação impossível de comprovação, pois os sistemas estão presentes na vida

desde seu começo e nós, produto da evolução dessa vida primordial, carregamos essa noção na vida *per se*. Esta parte nutre-se principalmente da obra *Teoría general de los sistemas* (1986), de Ludwig von Bertalanffy, na qual se observa a história do conceito “sistema” nas ciências chamadas exatas ou duras, além de que já se discorre sobre a conjuntura entre elas para a criação da “Ciência dos Sistemas” ou “Teoria Geral dos Sistemas”. Ademais, trago à baila a utilidade investigativa dessa noção. Em primeiro lugar, de modo geral em todas as ciências; em segundo lugar, centrando-me nas ciências da língua, que não são mencionadas na citada obra de Bertalanffy e nas quais pode estar considerada a Literatura, ainda que com possíveis restrições.

Acabada essa exploração da noção de sistema, dedico-me ao terreno da língua e da literatura propriamente ditas. Discuto, em um primeiro momento, a visão da Literatura como tradição apoiando-me principalmente em *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* de Hans Robert Jauss (2013) e em González-Stephan (2002). Nesta ocasião, procura-se estabelecer a visão da obra literária segundo o sistema social onde surge e, além disso, sua relevância para os indivíduos membros de uma comunidade, principalmente para os produtores que seguem os passos dos que estão dentro de uma determinada tradição. Posteriormente, exploro as contribuições dos formalistas e dos marxistas para vincular suas visões da Literatura com a noção de sistema, isto é, para estabelecer um vínculo histórico entre elas a partir dessa noção. Esta seção do trabalho circunscreve-se nas premissas de Juri Tinianov em *La noción de contrucción* (2010) e a outros trabalhos incluídos na obra *Teoria da literatura dos formalistas russos* (2010), compilada pelo filósofo Tzvetan Todorov.

Concluo este capítulo primeiro com a reflexão sobre a proposta de Pierre Bourdieu em *As regras da arte* (1996) e de Itamar Even-Zohar em *Polisistemas de cultura* (2007-2011), nas quais se apresenta um maior aprofundamento sobre a Literatura vista como sistema. No primeiro caso, entendida como objeto cultural de valor simbólico que se relaciona com outros elementos dentro de um campo social e, no segundo caso, entendida como uma produção cultural que entra em decadência pelo próprio avanço do tempo e da integração de novos modelos escriturais e culturais. É graças a essas reflexões anteriores que surge uma conveniência explicativa gráfica, justificadas pela identificação de que os autores não se desligam de outras áreas do conhecimento, pois suas propostas podem ser representadas através de gráficos de ordem matemática. Bourdieu, através da teoria de conjuntos e dos diagramas de Venn em *Da representação mecânica e diagramática de proposições e raciocínios* (1880), e Even-Zohar mediante os planos cartesianos que localizam

pontos em um local no espaço. Esta ligação permite que nos outros capítulos sejam utilizados gráficos para auxiliar na compreensão futura das ideias surgidas ao longo da pesquisa, sobretudo nas propostas de **sistema literário** e de **repertório literário**.

Deste modo, o primeiro capítulo propõe várias reflexões em torno à problemática dos sistemas literários; sobretudo ao defender que esta pesquisa está diante de um estudo comparativo de duas formas ou expressões literárias diferentes, mas também em certo grau similares: a literatura mexicana e a literatura brasileira. Não quero dizer que sou o primeiro a realizar este tipo de estudo, mas talvez o primeiro a empreendê-lo a partir de uma reflexão mais extensa sobre uma teoria do **sistema literário** e de uma proposta metodológica que busca resolver algumas das questões suscitadas por outros autores. Indagações como as de Erivelto da Rocha Carvalho e José Sánchez Carbó, que, em seu artigo “Relações literárias México-Brasil: notas de trabalho” (2019) propõem a existência de um terceiro sistema onde os sistemas literários do México e do Brasil convergem, proposta que merece ser estendida e com a qual este trabalho dialoga. Além desses, a pergunta de Samantha Escobar Fuentes em “*De prólogos México-brasileños: el caso de Machado de Assis*” (2019), sobre a possibilidade de estudar as literaturas mexicana e brasileira sem passar pela europeia.

Essas perguntas conduzem justamente à tentativa de traçar uma resposta no capítulo seguinte e no desenvolvimento da tese na íntegra. No entendimento dos **repertórios literários**, do **sistema literário** e do **fracasso**, busca-se uma aproximação aos processos de recepção que estas obras literárias teriam além das fronteiras de sua produção, e deste modo entender e destacar as relações intertextuais que poderiam se encontrar nelas, e as possíveis funções sociais que tiveram e tem no amplo espectro da atualidade.

Após as primeiras reflexões teóricas, o **Capítulo II** visa estabelecer um ponto de partida mais ou menos estável, isto é, um ponto de partida que permita falar com coerência, com uma certa lógica ao longo do estudo. Por essa razão, trato primeiramente sobre a Literatura enquanto fenômeno da linguagem e enquanto fenômeno da língua, apoiando-me nas reflexões de Michel Foucault em *Linguagem e literatura* (2016), e em *O que é filosofia?* de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010). Neste ponto, encontro-me diante de um primeiro impasse, de um paradoxo. Poderemos ver que na literatura, entendida aqui como uma realidade utópica muito além das formas expressivas, não há uma ligação estreita entre as formas comuns de língua e as formas artísticas plasmadas nessa língua, do mesmo modo que não existe uma ligação obrigatória entre língua

escrita e Literatura. O paradoxo surge quando é a língua escrita o meio através do qual me detenho na pesquisa formal e institucional. Fora desses limites, vejo-me com a necessidade de criar um discurso que justifique e legitime o objeto de análise e o método de pesquisa, ou seja, institucionalizamos o objeto para analisá-lo acadêmica e cientificamente.

Esse começo me conduz a tratar, em seguida, propriamente do **sistema literário** e observar a indispensabilidade de ultrapassar as propostas de Bourdieu e de Even-Zohar, mas ultrapassá-las não como se elas fossem obsoletas ou houvessem sido superadas. Emprego esse verbo no sentido de uma outra proposta de estudo, de um novo caminho de pesquisa, sobretudo porque retomo a questão de **sistema literário** que abordam Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (2019) e Cornejo Polar em “*Los sistemas literarios como categorías históricas. Elementos para una discusión latino-americana*” (1989), pensadores que adicionam novos elementos tais como o papel do leitor e das comunidades de consumo local. Proponho, então, distinguir por um lado, **sistema literário**, e por outro lado, **circuito literário**. Assim, o **sistema literário** entender-se-ia como uma rede sináptica de dimensões interrelacionadas e interconectadas, dentro da qual se encontram os *afectos*⁷ ou blocos de sensações (DELEUZE, GUATTARI, 2010) que são os elementos básicos do **repertório literário**. Também, nesta noção de sistema, operam três potências que configuram esses *afectos*: i) o “ser-dizer”, ii) o “poder-dizer-abstrato” e iii) o “poder-dizer-concreto”⁸. De tal sorte

⁷ *Afecto* e não afeto. Saliento uma diferença no uso do termo. Em português, a palavra “afeto” é a forma correta após o Acordo Ortográfico de 1990, porém esta sua acepção seria por demais simplista, abarcando somente o sentido de “sentimento” ou uma “inclinação ou preferência sentimental” por uma pessoa, animal ou coisa. Em “*O que é filosofia?*”, de Deleuze e Guattari, encontra-se a palavra “*afecto*”. Neste sentido, compreendo que o uso de “*afecto*” desvincula-se desse significado antes mencionado e relaciona-se em maior medida com a ligação ao campo da filosofia, isto é, “afecto”. Esse é um uso terminológico e, por tanto, se liga à tradição que reflete entre “afeição, *affectus* e *affetio*” (FERRATER, 1964, p. 54), como se observa nas reflexões do próprio texto de Deleuze e Guattari. Neste trabalho, se usará o termo “*afecto*” tanto pela origem etimológica, *affectus*, que seria produzir um certo estado físico ou psíquico em outra pessoa, quanto pela ligação à filosofia do termo que se pretende empregar no campo da Literatura: “*afectos*” como devires ou blocos de sensações.

⁸ Vale mencionar que Gérard Genette, em *Palimpsestos* (1989), dedica a primeira parte da obra para versar sobre cinco tipos de transtextualidades, definidas como tudo aquilo que coloca um texto em relação, secreta ou manifesta, com outros textos (p. 9). Neste sentido, temos uma aproximação teórica entre os “*afectos*” de Deleuze e Guattari e a “transtextualidade” de Genette. Quando este último fala da transtextualidade, refere-se à “presença” de um texto em outro, que também pode ser chamada de co-presença enquanto intertextualidade. Esta última pode se apresentar como uma “citação”, “alusão”, “plágio” etc. (p. 10), ou seja, como expressões concretas da “presença”. No caso de Deleuze e Guattari, os “*afectos*”, mais do que uma “presença” de um texto em outro, trata-se da existência de blocos de sensações compartilhados nos textos, os quais poderiam ser expressos em formas similares ou diferentes (p. 193), abrindo assim a possibilidade para uma “presença” sem conexão direta entre os textos. Deste modo, aproximando e dialogando com esses autores, a transtextualidade poderia permanecer como parte das potências do “poder-dizer-concreto”, ou seja, como formas concretas da “presença” na escrita, enquanto que os “*afectos*”, por ser blocos de sensações, poderiam aparecer nas três potências mencionadas: “ser-dizer”, “poder-dizer-abstrato” e “poder-dizer-concreto”. Para esta pesquisa, é mais adequada a proposta de Deleuze e Guattari pela abrangência do termo, mas

que o sistema inclui qualquer manifestação sem importar-se tanto com a materialidade concreta na qual se expressa a literatura e, conseqüentemente, os marcos do fenômeno literário se dilatam para abranger manifestações não apenas escritas. No caso do **circuito literário**, refiro-me às relações concretas entre os elementos já expostos em Bourdieu e Even-Zohar, a saber, obra, produtor, leitor e, principalmente, aos agentes culturais, aos detentores do poder cultural e dos valores simbólicos, assim como as instituições de arte.

Além disso, conforme adiantei no parágrafo anterior, estabelecerei uma definição do que seria o **repertório literário** —que para esta pesquisa não inclui apenas as formas linguísticas ou os fenômenos da língua escrita— e, conseqüentemente, defenderei a existência de uma **poética do fracasso**. Assim, o **repertório literário** seria tão abrangente quanto o próprio **sistema literário**. Isto quer dizer que, por um lado, o repertório deveria ser entendido como a matéria prima com que trabalha o escritor-autor, e por outro lado, como uma matéria prima não simplesmente lexical. Para esta pesquisa, pelo contrário, o repertório é um todo abrangente que procura seus elementos na realidade como um todo, sobretudo considerando que a entidade “autor” não se encontra isolada na escrita, mas sim imersa em um mundo altamente semiótico de diversos estímulos, como afirma Guattari neste fragmento:

Quando assisto o televisor, eu existo na interseção entre: 1) uma fascinação perceptiva provocada pelo varrido luminoso do aparelho e que confina com o hipnotismo; 2) uma relação de captura com o conteúdo narrativo da emissão, associado a uma vigilância lateral respeito dos acontecimentos circundantes (a água que ferve no fogão, um grito infantil, o telefone...), y 3) um mundo de fantasmas que habitam meu devaneio... *Meu sentimento de identidade pessoal se vê atraído em diferentes direções. Atravessado por semelhante diversidade de componentes de subjetivação, como posso conservar um sentimento relativo de unicidade?*⁹ (GUATTARI, 2015, p. 29-30, tradução e itálicas minhas).

Estabelecidas as margens do sistema e do repertório literários, o segundo capítulo segue com a exploração conceitual do que seria o **fracasso** e sua ligação com a Literatura. Nesta seção, nosso marco teórico consiste em duas propostas: de Gabriel Bernal Granados em *Anotaciones para*

também vale dizer que, na perspectiva deste trabalho, as duas propostas teóricas não entram em contradição e não se anulam. Pelo contrário, cada uma delas poderia ajudar a compreender o fenômeno literário.

⁹ Texto em espanhol: *Cuando miro el televisor, yo existo en la intersección entre: 1) una fascinación perceptiva provocada por el barrido luminoso del aparato y que confina con el hipnotismo; 2) una relación de captura con el contenido narrativo de la emisión, asociado a una vigilancia lateral respecto de los acontecimientos circundantes (el agua que hierve en la hornalla, un grito infantil, el teléfono...), y 3) un mundo de fantasmas que habitan mi ensoñación... Mi sentimiento de identidad personal se ve atraído, pues, en diferentes direcciones. Atravesado por semejante diversidad de componentes de subjetivação, ¿cómo puedo conservar un sentimiento relativo de unicidad?*

una teoría del fracaso (2016), cuja obra discorre sobre a relação que há em dois momentos da obra literária. Um deles, do processo da criação, quando o autor-produtor (ou poeta-escritor) se encontra diante da folha em branco, e o outro da relação que guarda a obra literária com o leitor, situando-nos no âmbito comumente chamado de **recepção**. A segunda proposta pertence a Vittoria Borsó em “*Estética del fracaso: escritura e inmanencia en las modernidades hispanoamericanas*” (2009), que explica a mudança das formas literárias no começo do século XX como uma tentativa de renovar a arte, principalmente após a aparição de três figuras que tocam nos pilares do conhecimento: Sigmund Freud, Karl Marx e Friedrich Nietzsche. A partir destas reflexões vinculo o fracasso como um elemento dentro do **repertório literário** dos autores pesquisados e, conseqüentemente, como parte de sua poética. Ademais, e graças a isso é que se chega à uma primeira conclusão instrumental: o fracasso é um fenômeno dotado de pelo menos duas faces; uma delas do lado da criação (autor-produtor) e que intitulei propriamente de fracasso, e a outra do lado da recepção (leitor-receptor) que intitulei de entropia literária.

O Capítulo II conclui-se com a descrição do método de análise, o qual nomei de “método dos *afectos*”. Este método é o resultado das reflexões sobre **sistema literário e repertório literário**, mas também deriva da busca de melhores formas de interpretação dos textos no intuito de destacar com maior precisão a questão do fracasso. O método centra-se em sublinhar os *afectos* que apontem para o fracasso, *afectos* que se projetam desde as obras até o leitor, neste caso, até mim no papel de pesquisador. Neste sentido, o método trabalha com cinco princípios: 1) imanência, 2) leitura literal, 3) refração, 4) entropia literária e 5) organização da leitura. Através desses princípios considero que podemos explorar, analisar e interpretar de forma mais adequada as seis obras literária que são o *corpus* da pesquisa.

No **Capítulo III**, já propriamente analítico, indago o fracasso como parte do repertório literário das obras selecionadas e dos autores pesquisados. O foco dirige-se inicialmente para o fracasso, quer dizer, para o momento de criação, de produção das obras literárias. Para tal propósito, foi necessária a integração na tese de um esquema que colaborasse na compreensão não apenas do repertório, mas também da forma em que o fracasso pode ser observado desde os níveis abstratos do sistema, até o nível da realidade convencional. Além disso, demonstra-se como o fracasso avança por meio de diferentes instâncias narrativas, ou seja, o fracasso aparece como o fundamento de fabulação para a narração do narrador e para a narração dos personagens dessa primeira narração. Assim, este capítulo terceiro divide-se em cinco seções. A primeira aborda os repertórios do

fracasso (constituindo assim a poética do fracasso), seguido de mais três que são tanto análise quanto interpretação das obras que se apresentam sob o formato de contos: *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato, *Cuentos frágiles* (1883), de Manuel Gutiérrez Nájera e *Asdófelos* (1897), de Bernardo Couto Castillo; e a última seção que trata da voz como um fenômeno literário que perpassa todos os níveis do **sistema literário** e estabelece um correlato entre as obras, o sistema, o circuito e a realidade convencional¹⁰.

O **Capítulo VI** centra-se na entropia literária, mas não como recepção do leitor, e sim como recepção de elementos que são inerentes às próprias obras literárias. Em outras palavras, procuro entender o fenômeno da entropia como parte da construção das obras, levando-me a propor uma leitura entrópica dos personagens principais das obras e entender como eles são também um fator de entropia para dentro das ficções. Em consequência, pode-se afirmar que a entropia é parte do repertório dos autores pesquisados e de sua poética. Neste caso, optamos por analisar e interpretar *El bachiller* (1895), de Amado Nervo, *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), de Lima Barreto e *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha. É relevante dizer que, neste capítulo, se busca elucidar os momentos entrópicos das obras literárias, isto é, localizar o lugar dos horizontes de interpretação¹¹ que intitulei de E₁, E₂ e E₃. Do mesmo modo, utilizo alguns esquemas para apoiar estas explicações. Finalmente, concluo o capítulo com uma reflexão sobre o valor da entropia literária e seu jogo duplo, um deles na recepção da obra por parte dos leitores, e o outro na interação dos personagens dentro da ficção que são interpretantes do mundo construído pelo autor-narrador.

Por fim, o **Capítulo V** reflexiona sobre os **circuitos literários**, que, junto com o tópico do **fracasso**, permitem refletir sobre a mudança dos cânones nesse final-início de séculos. Afirma-se que os **circuitos literários**, ao serem a parte concreta do sistema, estão condicionados por dois movimentos que determinam a inclusão de novos membros e a permanência do grupo no poder cultural hegemônico. Esses fenômenos são basicamente dois: agregação e segregação, sendo movimentos de segregação os que interessam para a pesquisa e para os autores analisados. A segregação do grupo de poder cultural se apresenta como uma luta pelo poder e, portanto, proponho três formas: i) rebeldia literária, ii) insurgência literária e iii) anarquia literária. A partir destes três tipos de luta é que se modificam os **repertórios literários** e, por conseguinte, o cânone imposto

¹⁰ Realidade convencional ou existência de uma meta-poética, questão para outra pesquisa.

¹¹ Ainda que este chamado horizonte de interpretação vincule-se principalmente à proposta de leitura de Umberto Eco em *Os limites da interpretação* (2015), também dialoga com os postulados teóricos de H. R. Jauss em “O texto poético na mudança de horizonte da leitura” (2002) e seu conceito de horizonte de leitura. O tema é abordado no segundo capítulo.

aos membros de uma comunidade produtora de Literatura. Porém, estes fenômenos de luta não só mudam esses parâmetros que permitem a consecução de um grupo, ou de uma forma de ver a Literatura, também permitem que os autores ampliem ou restrinjam seu **repertório literário** e, assim, poderiam determinar suas poéticas.

Definição do problema de pesquisa e hipótese inicial

Esta tese propõe uma reflexão sobre os repertórios de três manifestações literárias brasileiras e três mexicanas, as quais se encontram temporalmente no final do séc. XIX e princípios do séc. XX, período em que os movimentos modernos da literatura estão em plena vigência. Além disso, o trabalho resgatar o papel de relevância que tiveram essas expressões na modificação dos cânones literários apontando, por um lado, à uma autonomia dos modelos europeus, não alcançada no percurso do século XIX e, por outro, à modificação dos **sistemas literários** da época (GONZÁLEZ-STEPHAN, 2002). Tudo isto sob o teor do **fracasso** como ideia fundante.

Para tanto, examinarei o período da literatura brasileira conhecido como Pré-Modernismo (BOSI, 1979) e o movimento literário da hispano-américa chamado Modernismo (PACHECO, 2019). O estudo dos sistemas oferece maior clareza sobre as semelhanças, as diferenças e sobre os processos de mudança e estabelecimento do cânone durante e depois do séc. XIX. Assim, o trabalho centra-se especialmente na narrativa de Amado Nervo (1870-1919), Bernardo Couto Castillo (1879-1901), Euclides da Cunha (1866-1909), Lima Barreto (1881-1922), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1985) e Monteiro Lobato (1882-1948).

A escolha principal do período e do movimento é a coincidência temporal, mas também parte de um suposto de similitude de características formais, de conteúdo e de ideologia, segundo a contextualização realizada em parágrafos anteriores. Além disso, o *corpus* está dado pela crítica literária que destaca os autores aqui analisados como representantes dessas literaturas e as suas obras básicas (BOSI, 1979; CANDIDO, 1999; PACHECO, 2019; MUÑOZ, 2001). Logo, para o caso dos brasileiros se analisará: *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto, e *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato; e para o caso dos mexicanos: *Cuentos Frálgiles* (1883), de Manuel Gutiérrez Nájera, *El Bachiller* (1895), de Amado Nervo, e *Asfódelos* (1897), de Bernardo Couto Castillo.

A pergunta principal desta pesquisa é a seguinte: seria o **fracasso** uma condicionante poético-estética na literatura dos pré-modernistas brasileiros e dos modernistas mexicanos? Com o intuito de respondê-la, surgem perguntas secundárias: a) Se a Literatura é um fenômeno comum tanto no Brasil quanto no México, poder-se-á utilizar a noção de sistema para sua análise? b) Como o **fracasso** determina ou condiciona a vida dos elementos desse **sistema literário**? c) Qual o efeito do **fracasso** além do **sistema literário**, como pode intervir na mudança do cânone? e d) Até que ponto as produções literárias do Pré-Modernismo e do Modernismo podem se agrupar como parte do desenvolvimento do cânone e dos **sistemas literários** da América Latina a partir do **fracasso**? A partir da hipótese inicial observa-se, nos **sistemas literários** de finais do século XIX, um **fracasso** ideológico e formal dos cânones tradicionais, dos seus repertórios. Essa condição faz com que os escritores olhem para si mesmos criticamente e gerem, assim, uma renovação do próprio cânone, levando os **circuitos literários** a uma certa autonomia dos cânones europeus no começo do século XX; algo observável nos escritores pré-modernistas brasileiros e nos modernistas mexicanos. Dita hipótese inicial será analisada ao longo da presente tese.

Objetivos geral e particulares

O objetivo geral deste trabalho consiste na proposição do tópico do fracasso como fundamento poético-estético de crítica, renovação e autonomia do cânone nas literaturas de final de século XIX e início do séc. XX, especialmente de repertório, mas também um como ponto de encontro e convergência entre as literaturas Pré-Modernistas e Modernistas no Brasil e no México, respectivamente.

Em particular, esta tese pretende: a) determinar os conceitos de **sistema literário**, **circuito literário** e de **repertório literário**; b) propor o método dos *afectos* como modelo de análise para esta pesquisa; c) analisar as obras propostas sob os conceitos de *afectos*, **fracasso**, **repertório** e **sistema** e **circuito literários**; d) determinar como o **fracasso** permite a existência de uma crítica do cânone literário do século XIX; e) ressaltar os pontos de autonomia literária nos pré-modernistas e nos modernistas dos modelos da época e f) marcar a transformação que sofreram os **sistemas literários** do s. XIX a partir dos **repertórios** e do **fracasso** da Literatura Pré-Modernista brasileira e Modernista mexicana.

Justificativa

Como professor de Literatura e de língua portuguesa no México, é possível notar que os programas de ensino do país ainda não contemplam nem a história nem a cultura do Brasil como parte integral do desenvolvimento do continente americano. Infelizmente, isto supõe que, na revisão histórica da literatura, só consideramos a Europa, a América Hispânica e os Estados Unidos. Assim, nesse sentido o Brasil e o México estão tão distantes um do outro que são poucos os laços literários que podem se apontar, apenas aqueles que surgem do interesse particular dos estudantes de cultura brasileira, mas não muitos.

Além disso, considero que o pouco interesse pela Literatura Brasileira é efeito de duas situações: 1) a ideia que se tem da facilidade de compreender a língua, dada a similitude com o espanhol, e em consequência isto não favorece o mesmo sentido de lucro como é o fato de ler em outras línguas, por exemplo ler em inglês; e 2) poucos são os professores que podem explicar a Literatura Brasileira como explicam-se as literaturas de outras línguas, por isso os estudantes não conseguem resgatar os nexos que pudesse haver com a própria, sendo preferente a europeia e a norte-americana.

Poucos são os escritores mexicanos que se aproximaram e se aproximam à cultura brasileira resgatando o seu valor. Casos excepcionais, neste sentido, são os de Alfonso Reyes, que mostrará para o México os escritores modernos do Brasil, graças ao seu trabalho como embaixador nas primeiras décadas do século XX (Ellison, 2000). Outro intelectual mexicano é Juan Rulfo que, em 1982, faz o prólogo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* na edição em espanhol da Secretaría de Educación Pública e da editora Porrúa, em coleção projetada anos atrás por ninguém menos que Ángel Rama. Por fim, cito também Carlos Fuentes, que discorre sobre a importância de Machado de Assis na recuperação da tradição cervantista e na proposição de uma leitura latino-americana do romance em um artigo intitulado “O milagre de Machado de Assis” (2000).

Por outro lado, cabe lembrar que desde 1912, quando Rubén Darío esteve no Brasil, José Veríssimo fez um discurso para recebê-lo e afirmava nele o grande estado de ignorância que tinham os países da América espanhola com aquele da América portuguesa. Transcrevo suas próprias palavras:

Filhos do mesmo continente, quase da mesma terra, oriundos de povos em suma da mesma raça ou pelo menos da mesma formação cultural, com grandes interesses comuns, vivemos

nós, latino-americanos, pouco mais que alheios e indiferentes uns aos outros, e nos ignorando quase por completo (VERÍSSIMO Apud ELLISON, 2000, p. 16).

Assim, o tópico do **fracasso** pode chamar a atenção para um ponto de união entre as literaturas brasileira e mexicana pois, desde a minha perspectiva, nele encontramos a ruptura entre o passado e a modernidade. Dito de outro modo, o **fracasso** é uma situação fundamental no processo de transformação do cânone, dos **repertórios** e dos **sistemas** nas literaturas mexicana e brasileira. Por isso, além da resolução dessas questões, o trabalho também se encaminha a resgatar os vínculos entre as expressões literárias dos países ibero-americanos e, assim, adicionar pontos de entendimento cultural entre a América portuguesa e a América espanhola. Eduardo F. Coutinho em “*Los sistemas literarios como categorías históricas. Elementos para una discusión latino-americana*” (2004) e em “Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica” (2006), por sua vez, ressalta com veemência a importância dos estudos literários na América Latina e de buscar os nexos entre elas:

[...] não é suficiente insistir na importância das diferenças latino-americanas, também temos que estudar a relação dessas diferenças dentro do sistema que formam parte –a literatura do continente em seus diversos registros– e pesquisar o sentido que assumem no quadro da tradição literária ocidental¹² (COUTINHO, 2004, p. 249, tradução minha).

Neste sentido, podemos dizer que sabemos o porquê das diferenças entre as literaturas de nosso continente, mas ainda estamos trabalhando para conhecer por que poderiam ser iguais ou semelhantes. Ángel Rama, por exemplo, contribui com a tarefa em sua *Transculturación Narrativa* (2004), evidenciando que na América Latina não só se seguem modelos europeus por imitação, mas sim que em sua totalidade há um processo complexo que favorece a Literatura em geral, isto é, do mesmo modo que as literaturas europeias cooperam com diversos elementos como se fossem um só conjunto, aconteceria o mesmo com a literatura latino-americana, que em parceria apoiaria com elementos novos e singulares à Literatura universal.

¹² Texto em espanhol: [...] *no basta con insistir sobre la importancia de las diferencias latinoamericanas, sino que también hay que estudiar la relación de estas diferencias con el sistema del que forman parte –la literatura del continente en sus diversos registros– e investigar el sentido que asumen en el cuadro de la tradición literaria occidental.*

Capítulo I

Da noção de sistema aos sistemas literários

1.1 Sobre a noção de sistema

A noção de sistema parece ser uma questão imanente ao próprio ser humano, ou pelo menos à forma em que ele se pergunta e responde qualquer questão sobre o mundo desde tempos remotos. E a verdade é que é impossível comprovar se o homem primitivo teve consciência plena do que era um sistema, ou se sua própria vida formava parte de um sistema geral que abrangia todo o seu entorno, da mesma forma que é impossível não dar conta desta noção no percurso da vida humana, das civilizações, dos povos, como aquele que o testemunho humano nos conta desde seus rastros arqueológicos, antropológicos, culturais etc. Nesse sentido, não sem a cautela requerida para abordar o passado e os seus pressupostos por estarem além de nós mesmos, ou seja, por estarem em um tempo inacessível.

Parte das premissas sobre os hábitos dos primeiros humanos já sinalizavam os conceitos de sistema: organização, hierarquia, função e valor; quer dizer, mostravam que o homem primitivo já possuía uma sistematicidade do seu dia a dia para caçar, para os seus labores de sobrevivência e para a sua organização em uma sociedade considerada primitiva. Foram esses modos de vida que desembocaram, lentamente, na formação de grandes e complexas civilizações, como a Mexica, a Maya, a Inca, nas quais os indivíduos da sociedade contaram com uma tarefa particular, para bem ou para mal de si mesmos, mas que contribuiu para a constituição e função desse mesmo sistema social.

No fundo, observa-se que a noção própria de sistema já estaria presente no ser humano, nas suas atividades, nas sociedades, desde a antiguidade até os dias atuais e que, é a partir dela que se compreenderia, desde diferentes perspectivas ou áreas de conhecimento, não apenas o ser humano, mas também o nosso mundo, nosso universo. Quer dizer, o conhecimento torna-se mais acessível quando se utiliza a noção de sistema para explicar qualquer fenômeno, sem importar sua própria natureza.

1.2 O “sistema” na Ciência Clássica e na Teoria Geral dos Sistemas

Considerando o início da ciência na época clássica, supõe-se que, desde os gregos até nossos dias, se trabalhou com a noção de sistema sem necessariamente utilizar esta palavra como categoria de estudo. Contudo, a ideia esteve presente quando Platão e Aristóteles explicaram a realidade, seus elementos e suas características; esteve presente com o desenvolvimento da geometria pitagórica, e inclusive na organização mítica de Olimpo. De maneira mais geral, poder-se-ia advertir que o conceito de sistema, enquanto abstração, também já existia na formação das línguas e dos próprios “sistemas” de numeração e escritura como a dos Fenícios, Egípcios, Babilônios, Mayas, para listar alguns, e que evoluíram desde os sistemas iconográficos, holográficos, pictográficos, etc., até os sistemas alfabéticos. Porém, a noção só será mais evidente como concepção a ser estudada nos tempos de Galileu e René Descartes, pensadores que, segundo Ludwing von Bertalanffy em *Teoria general de los sistemas* (1986) concordam na ideia de um estudo analítico que observe nas partes de uma entidade os porquês da função geral, tanto material quanto conceitual. Assim, afirma Bertalanffy que: “O proceder analítico [da ciência] quer dizer que una entidade investigada se resolve em partes unidas, a partir das quais pode ser constituída ou reconstituída, entendendo-se este proceder em seus sentidos tanto material como conceitual”¹³ (BERTALANFFY, 1986, p. 17, tradução e colchetes meus). Este princípio da ciência clássica, analítica e aditiva, desde então já considerava a possibilidade de separar o objeto de estudo contanto que não existissem interações entre as partes ou, mais exatamente, que elas fossem débeis. Separar e unir, análises e sínteses, propiciando desse modo a descrição do comportamento das partes, a qual deve ser igual ao comportamento do total.

No entanto, para a chamada Ciência dos Sistemas (ou Teoria Geral dos Sistemas) de 1954, existiria uma possível contradição de princípios. Enquanto a ciência clássica postula como princípio que não deve existir interação entre as partes, a ciência dos sistemas requer a interação entre elas (BERTALANFFY, 1986, p. 18). Como afirma Russell Lincoln Ackoff, a nova tendência é estudar os fenômenos não como um conglomerado de partes, mas sim expandir o estudo para integrar suas interações, assim, alcançar a segmentos da natureza cada vez maiores (Ackoff apud BERTALANFFY, 1986, p. 8). Ainda quando se supunha que a condição da primeira, de não

¹³ Texto em espanhol: *El proceder analítico [de la ciencia] quiere decir que una entidad investigada es resuelta en partes unidas, a partir de las cuales puede ser constituida o reconstituída, entendiéndose estos proceder en sus sentidos tanto material como conceptual.*

interação, não pode cumprir a condição da segunda, de interação, o que se apresenta é um problema metodológico. Enquanto a ciência clássica se interessa em conhecer o comportamento individual e obter da sua soma o comportamento total, a ciência dos sistemas se interessa mais pela interação entre as partes e também pelo conhecimento do comportamento total. Assim, o estudo só das partes ou das suas interações é de fato um estudo de sistema e cada um deles gerará um resultado particular. Os resultados não são contraditórios entre eles, mas seus métodos mostram facetas distintas dos objetos de estudo, além de renovar as formas de olhar sobre eles.

Bertalanffy afirma na introdução a seu livro *Teoría General de los Sistemas* (1986) que: como sucede com qualquer ideia nova, na ciência ou em outras áreas, o conceito de sistemas tem uma história longa. Porque, ainda que o termo ‘sistema’ como tal não mereceu atenção, a história do conceito inclui muitos nomes ilustres (p. 9, tradução minha)¹⁴. De tal forma que, além de Galileu e Descartes, a história do conceito de “sistema” é longa e complexa, passando pela filosofia natural de Leibniz, a coincidência de opostos de Nicolás de Cusa, a medicina mística de Paracelso, a visão histórica de Vico e Ibn-Kaldun, a dialética de Marx e Hegel, assim como pelo avanço da biologia de Köhler (BERTALANFFY, 1986, p. 10). De minha parte, apontaria dentro das humanidades algo que não se considera em sua obra: o estudo da língua e de tudo o que diz respeito a ela. Ignora-se, por exemplo, a linguística de Ferdinand de Saussure no começo do século XX, e os estudos semiótico-literários de Algirdas Julien Greimas, Louis Hjelmslev, Tzvetan. Todorov, Roman. Jakobson, entre muitos outros que estudaram os sistemas de representação e significação da língua.

Embora considero que, ter maior consciência de como outras disciplinas produzem melhores resultados aplicando o conceito de sistema, como observável em *Teoria dos sistemas na prática* (2018) de Niklas Luhmann, conduz a interpretações que esclarecem com maior profundidade o objeto de estudo. Como afirma Bertalanffy, esta interconexão do conceito “sistema” nas ciências, também é um fato de que:

Existem modelos, princípios e leis aplicáveis a sistemas generalizados ou a subclasses, sem importar seu gênero em particular, a natureza dos seus elementos, componentes e relações ou forças que imperem neles. Portanto, parece legítimo pedir uma teoria não de sistemas de classe mais ou menos especial, mas sim de princípios universais aplicáveis aos sistemas em general¹⁵ (BERTALANFFY, 1986, p. 32, tradução e colchetes meus).

¹⁴ Texto em espanhol: *Como pasa con toda nueva idea, en la ciencia o donde sea, el concepto de sistemas tiene una larga historia. Si bien el término ‘sistema’ como tal no mereció hincapié, la historia del concepto incluye muchos nombres ilustres.*

¹⁵ Texto espanhol: *Existen modelos, principios y leyes aplicables a sistemas generalizados o a subclases, sin importar su particular género, la naturaleza de sus elementos, componentes y relaciones o fuerzas que imperen en ellos. [por*

Assim, é possível identificar como a noção de “sistema”, dentro do estudo das humanidades e das sociais, colocaria essas áreas de conhecimento no mesmo caminho das exatas, isto é, na formulação de “sistema” como base de análises, na procura de leis gerais que possam explicar seus próprios fenômenos.

1.3 A literatura como tradição

Pensar no **sistema literário** ou nos **sistemas literários** remete a reflexões relacionadas, inevitavelmente, à construção de uma visão histórica do fenômeno literário que está sempre acompanhada de perguntas sobre os marcos da própria literatura. Além disso, as referidas concepções também se relacionam com a história da cultura, da sociedade, do próprio pensamento da época, da política, do mercado etc., conforme Antonio Candido (2019)¹⁶. Pelo que, para os pesquisadores, resulta tão amplo esse estudo que se torna essencial começar por um lugar mais ou menos estável, por um objeto que ao longo do tempo seja mais ou menos constante: o texto escrito. Nesses objetos, foram encontrados os valores dignos de se preservar por uma sociedade, os quais poderiam alcançar um status modelar, isto é, que fossem exemplo e guia para a produção de outros textos (EVEN-ZOHAR, 2007-2011, p. 15-18).

É importante destacar o valor do texto não só como o objeto concreto da história literária, mas também como o documento capaz de mostrar todos esses valores além do literário. Daí que também seja relevante afirmar que, no percurso histórico das sociedades, na mudança de valores (econômicos, políticos, culturais, etc.), 1) os textos foram submetidos a filtros que permitiram a alguns deles chegar até nossos dias e a outros ser esquecidos (EVEN-ZOHAR, 2007-2011, p. 19), e que 2) os textos que transcenderam foram colocados sob uma ordem hierárquica segundo os critérios de grupos de poder (BOURDIEU, 1996, 160-163). Além disso, como afirma Jauss, esse valor conferido ao texto também repercutiu na vida acadêmica, pois estabeleceu modelos legítimos e autorizados para falar da literatura (principalmente em questões ligadas à linguagem):

lo tanto] Parece legítimo pedir una teoría no ya de sistemas de clase más o menos especial, sino de principios universales aplicables a los sistemas en general.

¹⁶ É importante destacar que esta exploração sobre “sistema” não tem o intuito de fechar as discussões, pois não é o propósito desta pesquisa resolver esta problemática. Se trata mais de criar um marco inicial de reflexões em torno dele.

A pesquisa com seriedade encontra sua cristalização em monografias de revistas literárias especializadas e pressupõe [como] a medida mais rigorosa dos métodos da ciência literária, [à] estilística, a retórica, a filologia textual, a semântica, a poética, a morfologia, a história das palavras, os temas ou os gêneros¹⁷ (JAUSS, 2013, p. 152, tradução e colchetes meus).

Certamente um dos problemas principais se resumiria às seguintes perguntas: como estabelecer esse valor literário? Através de que mecanismos ou argumentos? Especialmente ao levar em consideração que os processos de formação literária dos povos têm sido distintos para cada um deles. Pensemos, simplesmente, na mudança que houve na América Latina chegadas as independências a princípios do século XIX e a relação, não só intelectual, que mantiveram com a Europa. Por um lado, existia uma necessidade de criar literaturas nacionais que conferiam identidade aos nascentes países (GONZÁLEZ-STEPHAN, 2002, p. 95); por outro, havia uma diretriz inerente para se afastar dos modelos europeus ao concentrar-se no passado mítico das civilizações pré-colombianas (RAMA, 2004, p. 11). Ademais, outro dos problemas que se somava a essas questões foi a tentativa de encontrar os limites da literatura, mais ainda após a chegada das vanguardas, as quais questionaram os marcos do artístico, isto é, até onde a arte era arte e, por extensão, até onde a literatura era literatura.

Até antes do século XIX, o estudo da literatura se encaminhava geralmente para as coleções de autores, de textos modelares e de referências que apontavam mais à cultura onde foi criado o produto literário:

A maior parte das histórias da literatura mais importantes são ou histórias da cultura, ou coleções de artigos críticos. [O] Valor só [era dado] a grandes autores, aplicando o esquema “vida e obras”; [enquanto] os autores menores ficavam afastados, apenas preenchendo os espaços intermédios, evitando a fratura da evolução dos gêneros¹⁸ (JAUSS, 2013, p. 153, tradução e colchetes meus).

Nesse ínterim, a exaltação da obra como produto da cultura impedira olhá-la nas relações havidas no entorno social e também com respeito à sua construção para além das questões gramaticais e retóricas. Do mesmo modo que era quase impossível conhecer como uma obra

¹⁷ Texto em espanhol: *La investigación seria encuentra su cristalización en monografías de revistas literarias especializadas y presupone [como] la medida más rigurosa de los métodos de la ciencia literaria, [a] la estilística, la retórica, la filología textual, la semántica, la poética, la morfología, la historia de las palabras, los temas o los géneros.*

¹⁸ Texto em espanhol: *La mayor parte de las historias de la literatura más importantes son o bien historia de la cultura o bien colecciones de artículos críticos. [El] Valor [era dado] sólo a grandes autores, aplicando el esquema de “vida y obras”; [mientras que] autores menores quedaban apartados, apenas llenando los huecos intermedios, evitando la fratura de la evolución de los géneros.*

dialogava ou se relacionava com outras que fossem contemporâneas, predecessoras ou sucessoras. Como também era improvável estudá-las sem atravessar pela ideia de autoridade institucional, de autor ou de tradição: “O sociologismo se atém à série tradicional de obras maestras e de grandes autores, porque sua originalidade parece interpretável como visão direta do processo social ou, a falta de tal visão, como expressão involuntária de mudanças na base”¹⁹ (JAUSS, 2013, p. 163, tradução minha).

Considerava-se óbvio que uma obra literária estivesse em sintonia com a época. Não obstante, o problema residia na segmentação dos períodos sociais pelas características político-econômicas que abarcaram blocos de tempo maiores, onde o poder era alternado muito pouco dentro das posições sociais. Assim, se manifestava uma homogeneidade que permitia empatar as condições políticas, sociais e econômicas com as produções literárias como se elas fossem o seu reflexo (JAUSS, 2013, p. 164). Aliás, existia uma instituição capaz de manter essa homogeneidade e que para os intelectuais da época, foi uma herança do século VI: o *Trivium*, formado por gramática, dialética e retórica. Segundo Ricardo da Costa: Na Idade Média, a retórica era uma das artes do discurso e abrangia todas as ciências como um recurso de exposição dos conteúdos sem conseguir ter nunca uma identidade independente das outras artes liberais”²⁰ (2006, p. 145).

Assim, por exemplo, a Idade Média marcou sua literatura pelas questões ideológicas, temáticas, formais e modelares. Essas características, em conjunto, criaram uma tradição literária que, com o passar do tempo e no começo do Renascimento, essas formas, temáticas e ideologias estiveram ainda presentes em novos produtos literários. As crônicas de conquista do México, por exemplo, como aquelas que relataram os soldados espanhóis Bernal Díaz del Castillo ou Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, tinham uma influência grande das novelas de cavalaria e de certa forma imitavam essas formas narrativas; inclusive o próprio Cervantes, que renova a tradição com *Dom Quixote*, também continua com parte da influência medieval:

A aceitação imediata do *Amadís de Gaula* determinou que essa obra se transformasse em paradigma ou modelo de referência para outros escritores. A história do heroico cavaleiro

¹⁹ Texto em espanhol: *El sociologismo se atiene a la serie tradicional de obras maestras y grandes autores, porque su originalidad parece interpretable como visión directa del proceso social o, a falta de tal visión, como expresión involuntaria de cambios en la base.*

²⁰ Texto em espanhol: *En la Edad Media, la retórica era una de las artes del discurso, y abarcaba todas las ciencias como un recurso de exposición de los contenidos, sin conseguir nunca tener una identidad independiente de las otras artes liberales.*

andante que destacava por sua idílica fidelidade amorosa foi um ponto de partida para um gênero literário e editorial muito duradouro²¹ (BNE, s/a, p. 16, tradução minha).

Assim, o estudo da literatura, defendemos, em um primeiro momento esteve voltado para um sistema de caráter gramatical e retórico, pelo que uma obra literária se relacionava com a anterior e posterior pelo fato de estarem imersas na própria tradição e de seguir as mesmas regras de construção. Em consequência, as obras literárias de melhor posição estavam diretamente relacionadas com o poder, principalmente pelo favor das monarquias e dos membros da nobreza e pela existência de licenças e censuras que obrigavam os escritores a procurarem alguém que apadrinhasse seu trabalho. Em outras palavras:

A qualidade e a categoria de uma obra literária não provêm de suas condições de origem biográficas ou históricas, nem unicamente do posto que ocupa na sucessão do desenvolvimento dos gêneros, mas sim dos critérios de efeito, de recepção e glória póstuma²² (JAUSS, 2013, p. 153-154, tradução minha).

Deste modo, se observa-se o fenômeno literário como tradição, então, será possível observar também que existe uma ligeira sugestão para pensar as obras literárias do passado, não apenas através do valor dado nas condições de origem, mas sim na recepção e glória construída delas mesmas no tempo.

1.4 Os formalistas

No século XX, e posteriormente à inauguração da linguística estruturalista, o estudo literário é refletido a partir de outros termos. Por exemplo, começa-se a pensar nas questões *materiais* e de *construção* da literatura, isto é, nas palavras e nos elementos que exercem funções concretas dentro do texto escrito. No entanto, desde já é possível observar que uma das principais limitantes da proposta dos estruturalistas estava no valor dado ao “texto escrito” como produto literário e que colocava o centro dos estudos na escrita, ou, no melhor dos casos, naquilo que pudesse ser levado para a escrita, para suas categorias heterogêneas.

Assim, a proposta dos formalistas permitia conhecer os elementos heterogêneos do sistema, ou seja, as palavras e construções, bem como suas funções em séries específicas, em sistemas

²¹ Texto em espanhol: *La aceptación inmediata del Amadís de Gaula determinó que dicha obra se transformara en paradigma o modelo de referencia para otros escritores. La historia del heroico caballero andante que destacaba por su idílica fidelidad amorosa fue un punto de partida para un género literario y editorial muy duradero.*

²² Texto em espanhol: *La calidad y la categoría de una obra literaria no provienen ni de sus condiciones de origen biográficas o históricas ni únicamente del puesto que ocupa en la sección del desarrollo de los géneros, sino de los criterios de efecto, de recepción y gloria póstuma.*

concretos. Porém, surgia outra limitante. O estudo era realizado em textos já considerados literários, pelo que o observável realmente era a evolução do uso e construção de certos elementos, assim como seu valor em um ou outro sistema, como afirma Juri Tinianov:

O trabalho analítico já realizado sobre os elementos particulares da obra [favoreceu] isolar todos esses elementos no abstrato, mas [também ver] que eles se encontram em correlação mútua e em interação. [Também] que um mesmo elemento desempenha papéis distintos em sistemas diferentes²³ (TINIANOV, 2010, p. 126, tradução e a colchetes meus).

Então, aquela observação dos elementos nas obras já consideradas literatura oferecia apenas alguns caminhos que iam do presente para o passado e vice-versa, quer dizer, olhava dentro de um terreno que respondia simplesmente como interagem os elementos e como mudam de funções em um sistema ou outro, e desconsiderava questões além do próprio texto escrito, sem desconhecer que o influenciavam.

Seguindo a reflexão de Tinianov, esses estudos ou desconsideravam ou confundiam aquilo que pertencia à literatura e a outras séries que não fossem linguísticas, tipo séries sociais, séries culturais etc., mas que, no final, também tinham certa influência no texto literário²⁴. Por isso o autor afirma que:

[A história literária] Está dominada em grande medida [...] por um psicologismo individualista que substituiu os problemas literários *propriamente ditos* por problemas relativos à psicologia do autor: esse psicologismo permuta o problema da evolução literária pela gênese dos fenômenos literários²⁵ (TINIANOV, 2010, p. 123, tradução, colchetes e itálicos meus).

Isto resultou, no caso dos formalistas, em pensar o sistema literário centrado nos limites do próprio texto escrito, especificamente em questões linguísticas, em formas de palavras ou construções associadas a elas. É muito claro que, para Tinianov, era importante entender o fenômeno literário *per se*, como primeira instância, para que depois pudessem resultar outros trabalhos de índole distinta:

²³ Texto em espanhol: *El trabajo analítico ya realizado sobre los elementos particulares de la obra [favoreció] aislar todos esos elementos en lo abstracto, pero [ver] que ellos se encuentran en correlación mutua y en interacción. [También] que un mismo elemento desempeña papeles distintos en sistemas diferentes.*

²⁴ Pode-se observar uma limitante expressiva e conceitual. Falar de texto, texto escrito e texto literário nos obrigaria a elucidar cada um deles conceitualmente.

²⁵ Texto em espanhol: *Está dominada en gran medida [...] por un psicologismo individualista que sustituyó los problemas literarios propiamente dichos por problemas relativos a la psicología del autor: dicho psicologismo remplace el problema de la evolución literaria por el de la génesis de los fenómenos literarios.*

O estudo da evolução ou da variabilidade literária deve romper com os critérios ingênuos de estimação resultantes da confusão de pontos de vista, [pois] se tomam os critérios próprios de um sistema (admitindo que cada época constitui um sistema particular) para julgar os fenômenos correspondentes a outro sistema²⁶ (TINIANOV, 2010, p. 124, tradução e colchetes meus).

Isto quer dizer que, isolar os elementos de uma obra permitia entendê-la em suas próprias funções, e que depois admitiria propor regras ou leis gerais, como em seu momento fez Vladimir Propp em *Morfologia do conto* (1928). Também poderíamos dizer que foi um estudo centrado nas estruturas e funções do próprio texto escrito, quer dizer, procurou o imanentismo. Ainda assim, acredito que nenhuma proposta se esgota por completo nem é superada, por isso o formalismo continua oferecendo leituras e propostas interessantes para o estudo literário. Porém, parece evidente que, para eles, empregar os conceitos de “sistema literário” ou de “série literária” só se referia a questões textuais e que não escapavam precisamente do texto escrito, mesmo que conhecessem essas outras influências: “Se estudamos a evolução limitando-nos à série literária previamente isolada, tropeçamos constantemente com séries vizinhas, culturais, sociais, existenciais no vasto sentido do termo, e em consequência condenamo-nos a sermos parciais”²⁷ (TINIANOV, 2010, p. 123, tradução minha). Se o estruturalismo tem certas limitantes para o estudo literário, o inegável é que ele ainda representa um estágio pelo qual o pesquisador deve deter-se para compreender melhor o fenômeno literário, suas estruturas textuais, suas formas e seus conteúdos.

1.5 Os marxistas

Uma das perguntas fundamentais do marxismo com respeito à literatura é a seguinte: como devem ser estudados os “fatos literários”? No caso do marxismo, o interesse centra-se em um estudo que una a obra literária com seu contexto histórico, ou como afirma Hans Robert Jauss em “*La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*” (2013), se trata de estudar

²⁶ Texto em espanhol: *El estudio de la evolución o de la variabilidad literaria debe romper con los criterios ingenuos de estimación resultantes de la confusión de puntos de vista, [ya que] se toman criterios propios de un sistema (admitiendo que cada época constituye un sistema particular) para juzgar los fenómenos correspondientes a otro sistema.*

²⁷ Texto em espanhol: *Si estudiamos la evolución limitándonos a la serie literaria previamente aislada, tropezamos constantemente con las series vecinas, culturales, sociales, existenciales en el vasto sentido del término, y en consecuencia nos condenamos a ser parciales.*

a obra literária com vistas a compreendê-la como uma das testemunhas dos processos sociais ou como o registro de um momento da evolução literária (p. 160)²⁸.

Destarte, a proposta marxista estabelece os limites do sistema no monumento literário, ou seja, nas obras já consagradas e reconhecidas como obras maestras e, portanto, canônicas. Assim, o sistema literário possui uma nuance sócio-histórica de prestígio, ao passo que estabelece como fator base do sistema a relação da tradição com as obras novas. Em um primeiro momento, estariam integradas ao sistema todas aquelas obras modelares de uma tradição literária, as quais definem o rumo das novas propostas artísticas. Conforme Jauss, “o sociologismo atém-se à série tradicional de obras maestras e grandes autores, porque sua originalidade parece interpretável como visão direta do processo social²⁹ (JAUSS, 2013, p.163, tradução minha). Em um segundo momento, ao considerar a literatura um reflexo não apenas do “status” social, mas também das literaturas canônicas do passado, quer dizer, considerá-la como fato mimético do estado da arte dentro de dimensão sócio-histórica, restringe a amplitude do sistema para aqueles produtos que não se adequam aos modelos e ao avanço de uma tradição.

O problema dessa visão reside na presença de fenômenos literários aleatórios, ou seja, fenômenos que são incompatíveis com os modelos ou com o processo evolutivo da tradição. Se a obra não estabelece um reflexo reconhecível com a sociedade, sua recepção não seria comprometida, pois, em termos gerais, ela careceria de um fundo histórico-literário onde ancorar sua interpretação. Além disso, a funcionalidade da obra se veria igualmente comprometida dentro das relações literárias, isto é, sua validação artística no conjunto das obras. Dessa forma, seu valor revolucionário-transformador como arte seria nulo, porque: “Nega-se à perspectiva marxista a possibilidade de captar o caráter revolucionário da arte e a possibilidade de orientar o homem à uma nova percepção do mundo ou de uma antecipada realidade para sobrepor ideias fixas e preconceitos de sua situação histórica”³⁰ (JAUSS, 2013, p. 166, tradução minha).

O sistema literário, na concepção marxista, prioriza as relações do fenômeno literário com os fenômenos sociais. Isto gera certa complexidade ao tentar traçar os marcos do sistema. Por um

²⁸ É importante salientar que Jauss é tomado nesta pesquisa de forma geral aos estudos marxistas e, portanto, o que eu faço é uma apresentação esquemática que não contempla todos os casos específicos destes estudos.

²⁹ Texto em espanhol: *El sociologismo se atiene a la serie tradicional de obras maestras y grandes autores, porque su originalidad parece interpretable como visión directa del proceso social.*

³⁰ Texto em espanhol: *Se niega al mirar marxista la posibilidad de captar el carácter revolucionario del arte y la posibilidad de conducir al hombre a una nueva percepción del mundo o de una anticipada realidad por encima de las ideas fijas y prejuicios de su situación histórica.*

lado, teríamos que pensar: como o fenômeno literário é afetado pelas visões canônicas? Ou seja: como interage a dicotomia entre “criação” e “mímese” para captar quais elementos são considerados dentro do fenômeno já sejam eles linguísticos, pragmáticos, sociológicos, econômicos etc.? Por outro lado, observar: no processo evolutivo da literatura, como esses elementos aparecem ou desaparecem e por qual razão evolutiva? Se linguística, pragmática, social, econômica, etc.

Do mesmo modo, as duas visões já nos encaminham a um repensar do próprio conceito de **sistema literário**, pois não seria abrangente falar dele se nos referirmos só às questões sociais ou às textuais. Visto de outro modo, parece que o estudo do **sistema literário** requer uma amplitude que permita considerar tanto os aspectos linguísticos, quanto os aspectos sócio-históricas em todas as suas facetas.

1.6 O campo literário

É impossível não dar conta da influência que a matemática tem na literatura e nas suas explicações, como veremos a seguir. O esquema utilizado por Pierre Bourdieu nas *Regras da Arte* (1996), na qual expõe a forma em que se organiza o *campo de produção cultural* e o *campo de poder*, observa-se certa adaptação feita à proposta de John Venn (1834-1923). Em 1880, Venn, apresenta em Cambridge “*Da representação mecânica e diagramática de proposições e raciocínios*”. Nesse trabalho, explica-se as relações havidas na teoria de conjuntos e sua representação de forma diagramática. Assim, se apresentava um universo x , onde existia um conjunto de elementos A , o qual tinha as características n , e que estava em relação dentro do mesmo universo com o conjunto B , que tinha as características n_1 :

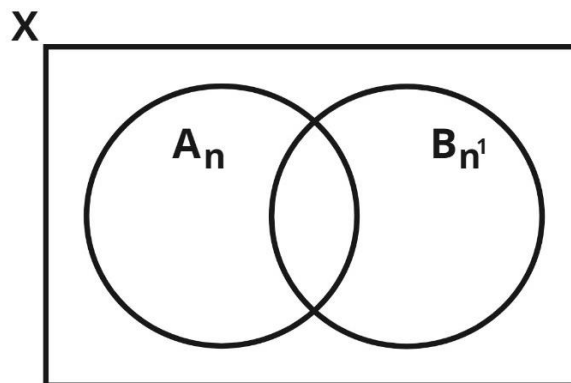


Figura 1. Exemplo do diagrama de J. Venn. Elaboração minha³¹.

Bourdieu, por sua parte, estabelecia um *espaço social* (universo x), no qual havia um *campo de poder* (conjunto A de características n) que, ao mesmo tempo, se relacionava com um *campo de produção cultural* (conjunto B de características n_1):

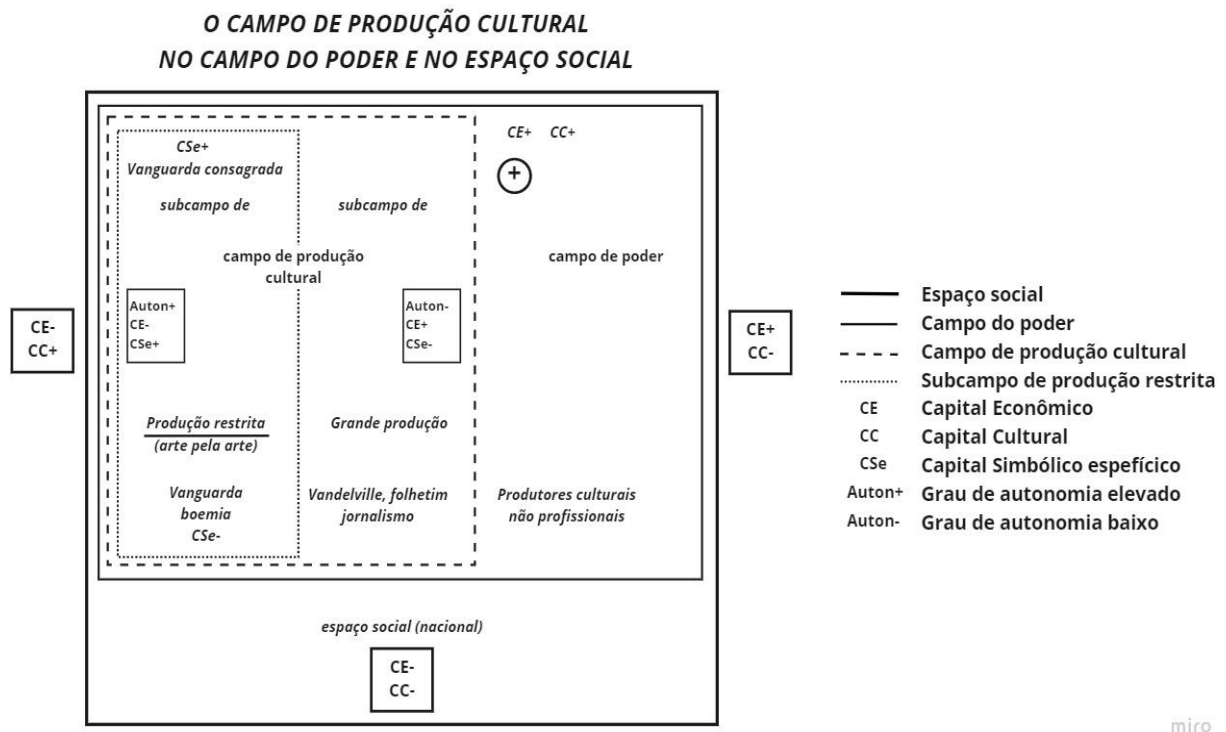


Figura 2. Campo de produção cultural (BOURDIEU, 1996, p. 144). Reelaboração minha.

Na teoria de conjuntos, o diagrama é utilizado para representar elementos e características, assim como pontos de contato entre certos elementos. Elaborando um exemplo dentro da área (e diferente ao de Bourdieu) pode-se afirmar que, no universo *Literatura* (L) temos vários conjuntos e que deles pode-se extrair um chamado “literatura mexicana (l_m)” e olhar a relação existente com outro conjunto chamado “literatura brasileira (l_b)”:

³¹ Na elaboração desse diagrama, segui a proposta do projeto “CHIP” da QFB. Emilia E. Vásquez Farías da Dirección de Estudios de Licenciatura, UANL. Disponível em: https://www.uanl.mx/utilerias/chip/descarga/diagrama_venn.pdf Acessado em: 5 de mai. de 2019.

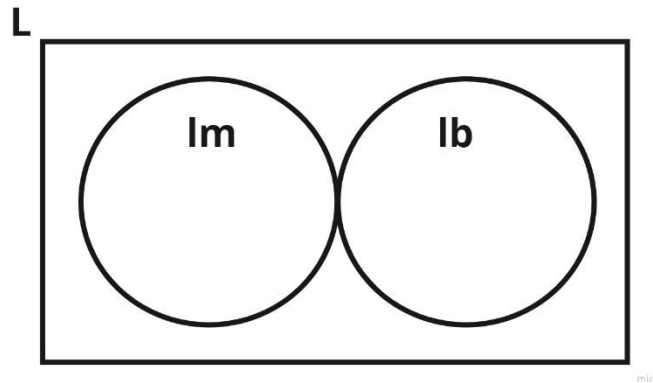


Figura 3. Conjunto L de relações de contato. Elaboração minha.

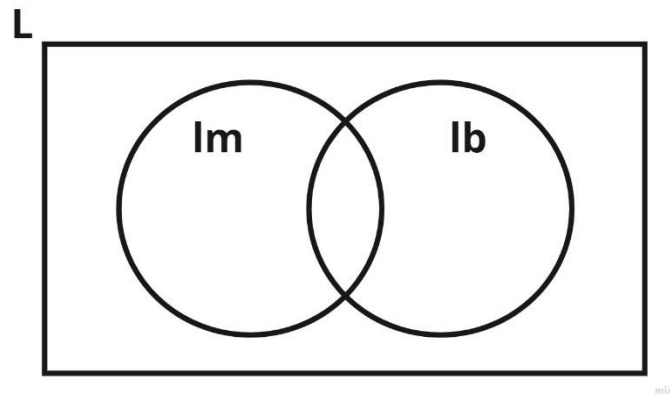


Figura 4. Conjunto L de relações complementares. Elaboração minha.

Segundo a forma em que se apresente o diagrama, nota-se o seguinte: na figura 3, a relação entre lm e lb é apenas de contato, quer dizer, aquelas literaturas só se conheceriam, ou saberiam que existem dentro do universo L , mas não teriam nenhuma característica compartilhada, isto porque no diagrama uma se posiciona ao lado da outra. Enquanto que, na figura 4, o que se percebe é que lm e lb entram em contato ao ponto de compartilhar características que formariam um novo conjunto que, no caso, situa-se no centro do diagrama. Poderíamos nomear esse novo conjunto de várias formas: *literatura americana (la)*, *literatura latino-americana (lla)*, *literatura ibero-americana (lia)*, etc. O nome que o novo conjunto recebesse estaria em função dos objetivos de explicação diagramática que tivermos, daí que poderíamos pensar também em nomes como: *literatura realista*, *literatura simbolista* etc. Em princípio, o nome do conjunto estaria informando das características, p.e.: *literatura mexicana realista*, *literatura brasileira realista*.

Porém, Bourdieu entende a representação diagramática de outra forma e explica a relação das diversas produções literárias a partir de características como: *capital simbólico*, *capital*

econômico e capital cultural. É através dessas características que é possível entender a posição adquirida no espaço social, seja ela central, periférica, marginal, etc. Além disso, se observarmos a figura 2 e lemos como deve ser lido na teoria de conjuntos, identificamos que a relação entre *espaço social* (*es*), *campo de poder* (*cp*) e *campo de produção cultural* (*cpc*) é de inserção, isto é, um está dentro do outro: $\{es[cp(cpc)]\}$, o que nos permitiria sustentar que os produtos literários seriam o resultado de uma determinação ou de uma condição, o qual hierarquicamente se introduz desde estruturas abrangentes até a obra literária.

O laço, então, entre matemática e literatura no caso de Bourdieu está no uso da teoria de conjuntos e de suas formas diagramáticas para explicar a *posição*, as *tomadas de posição* e a *disposição* dentro do universo L, por ele nomeado *campo literário*. Esse campo, por sua vez, está inserido no *campo de produção cultural*, e esse campo de produção cultural está inserto no *campo de poder*, que está dentro do *espaço social*.

1.7 O sistema literário

Even-Zohar (2007-2011) também dialoga com a matemática ao explicar sua proposta de *polisistemas de cultura e sistema literário*. No seu caso, a proposta tem a ver mais com uma representação geométrica, sobretudo quando sobrepõe a noção de sistema às características diacrônicas e sincrônicas, sociais e formais, tipo eixo *x* e eixo *y*:

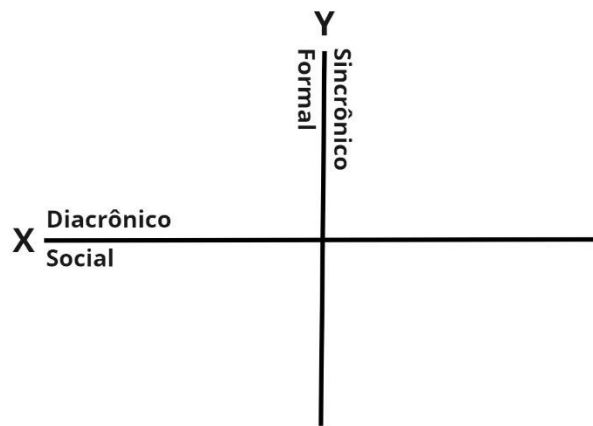


Figura 5. Diagrama da noção de *sistema*, segundo Even-Zohar. Elaboração minha.

A partir dessa representação explana-se o nexo que há entre as questões sociais e textuais no fenômeno literário, procurando sair dos limites que impunha a visão estruturalista e marxista.

Se o sistema é entendido como o cruzamento entre dois eixos, o produto literário estaria em função de uma coordenada (x, y) que envolve o fator social e textual e que ofereceria uma posição nesse sistema. Essa posição estabeleceria o progresso da obra no tempo, se ela ascende ou descende, se sobrevive no presente ou se permanece no passado quase esquecida, ou se seu valor cultural é alto ou baixo segundo o horizonte de expectativa de uma sociedade:

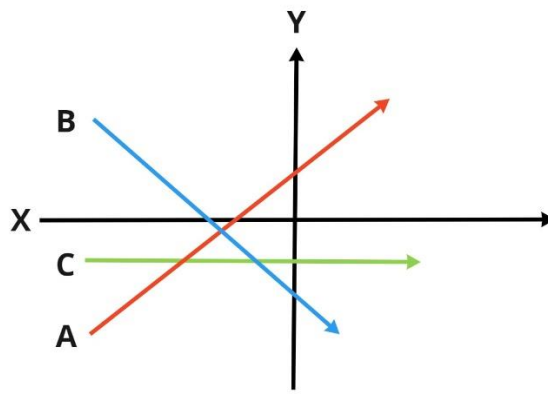


Figura 6. Progresso das obras, segundo Even-Zohar. Elaboração minha.

Assim, diríamos que o eixo x é o avanço no tempo que, necessariamente, atravessa várias estruturas correspondentes a épocas distintas, enquanto o eixo y , sendo as estruturas textuais, relaciona-se com o nível hierárquico do horizonte de expectativas. Nas palavras de Jauss, “O horizonte de expectativa de uma obra [...] permite determinar seu caráter artístico na índole e grau de sua influência sobre um público predeterminado (JAUSS, 2013, p. 180, tradução minha)³². Nesse sentido, observa-se que, na figura 6, a Obra “A” teria uma estrutura de baixo valor na época de sua aparição, mas que no transcorrer do tempo essa estrutura textual se avalia melhor e conduz à obra para uma melhor posição; contrário ao que acontece com a Obra “B”, que mostraria um começo de posição melhor que cai em decadência, e igualmente no caso da Obra “C” que permaneceria no tempo com uma avaliação igual ou quase sem variação.

Seguindo as explicações do próprio Even-Zohar, notamos que o movimento ou a direção que toma um produto literário está influenciado por outros sistemas que percorrem paralelamente,

³² Texto em espanhol: *El horizonte de expectativa [...] permite determinar su carácter artístico em la índole y el grado de su influencia sobre um público predeterminado.*

como podem ser os sistemas de mercado (*sm*), econômicos (*se*), culturais (*sc*), sociais (*ss*), etc. Pelo que seu modelo de **sistema literário** (*sl*; *fig. 7*) se posicionaria dentro de uma noção maior de sistema e necessariamente em relação com outros sistemas (*fig. 8*):

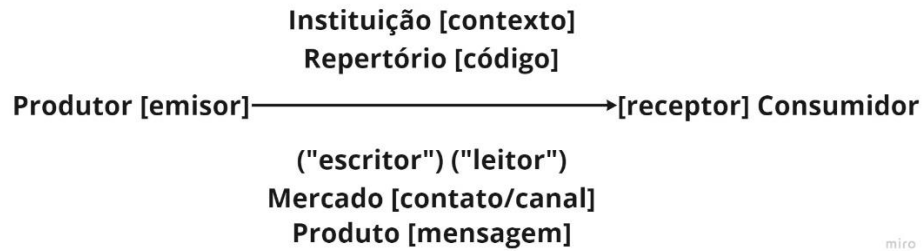


Figura 7. Esquema do sistema literário (*sl*) (EVEN-ZOHAR, 2007-2011, p. 33).

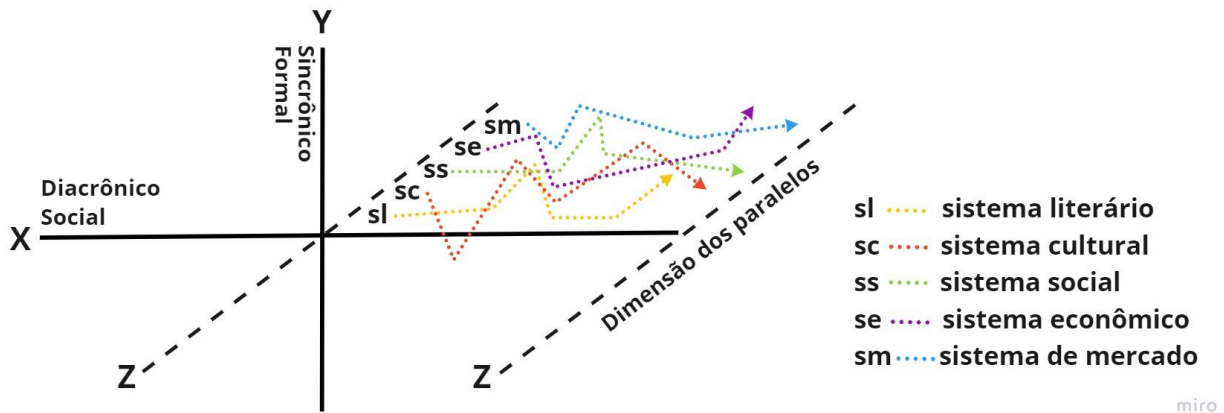


Figura 8. Relação entre os sistemas, elaboração minha.

Ainda que todos os sistemas caminhem paralelamente no avanço do tempo, sua própria autonomia poderia mostrar, no diagrama, linhas que sobem ou descem pela hierarquia de suas próprias estruturas e a valoração que se faça delas no tempo em que são estudadas. De tal modo, poder-se-ia sustentar o que afirmou Niklas Luhmann, em *Teoria dos sistemas na prática* (2018):

Partimos do pressuposto de que os sistemas complexos podem desenvolver e manter uma ordem sistêmica específica apenas sob a condição de uma complexidade mais elevada do seu ambiente. [...] As disciplinas científicas são sistemas parciais do sistema científico, que é, por sua vez, um sistema parcial funcionalmente diferenciado do sistema da sociedade (LUHMANN, 2018, p. 21).

A literatura, por tanto, sendo um fenômeno em relação com outros sistemas, com outras séries, vê condicionados seus produtos, suas formas de produção e recepção, à influência mútua com esses

outros sistemas. Assim, podemos confirmar o que Even-Zohar afirmou sobre os *sistemas primários* e *sistemas secundários*. Isto é, quando se estabelece um sistema com seus repertórios e modelos, ele será considerado como um sistema conservador, mas sua valoração na comunidade não será positiva já que sua característica de inovação terá sido apagada (EVEN-ZOHAR, 2007-2011, p. 20). Deste modo, pensemos num sistema social de estruturas altas com modelos literários caídos no conservadorismo, o que daria linhas em direções completamente distintas, sobretudo pelo que também Bourdieu assinala e intitula de *tomadas de posição*, isto é: dominações, complementariedades, antagonismos etc. entre as manifestações artísticas (BOURDIEU, 1996, p. 261).

A relação existente entre as diferentes disciplinas, neste caso a matemática e a literatura, não tem uma missão trivial de ares intelectualistas. Estabelecer esses enlaces permite caminhar o pensamento pelas representações modelares gráficas, as quais são úteis para a explicação dos objetos de estudo, a saber, o fenômeno literário na complexidade de sua comparação entre duas manifestações em aparência divergentes: as literaturas brasileira e mexicana. Assim como para Bourdieu e para Even-Zohar foi necessária a elaboração de um diagrama, que possuía ligações óbvias com outras disciplinas, para esta pesquisa é igualmente importante realizar todas aquelas representações diagramáticas para compreender melhor como dialogam entre elas, onde coincidem e onde divergem. Além disso, também permite compreender os limites de cada proposta teórica e pensar na possibilidade de ultrapassá-los com a modificação ou adesão de novos conceitos ou termos. Daí que, se é possível pensar que alguma das propostas irá a se modificar pela inserção de outros conceitos, seria óbvio também pensar que a representação diagramática do modelo iria se modificar e que, nessa transformação, poderíamos ter uma outra forma de explicar o fenômeno literário.

1.8 Os limites dos modelos de sistema literário

Antonio Cornejo Polar, em “*Los sistemas literarios como categorías históricas. Elementos para una discusión latino-americana*” (1989), afirma que “cada sistema tem sua própria história, mas também participa de outra, muito mais abrangente, e que é aquela que distingue um sistema

de outro e ao mesmo tempo, direta ou indiretamente, os correlaciona”³³ (p. 20, tradução minha). Isto nos poderia levar a considerar ou desconsiderar situações importantes de formação para um sistema e para outro não; ou pensar características iguais quando só existam no processo histórico de um deles, conforme sustenta Pineda em “*Modernidades asimétricas: el giro culturalista en la crítica literaria brasileña y mexicana*” (2019). Por isso, o estudo comparado destas literaturas apresenta algumas problemáticas como as que apontam Samantha Escobar, Sebastián Pineda e Erivelto da Rocha (2019), isto é, problemáticas sobre o ponto de comparação, sobre o desenvolvimento das duas tradições nos contextos sócio-históricos singulares e sobre a relevância que os agentes de trânsito possuem entre as duas tradições. Em termos gerais, não seria possível medir ou compará-las pensando só nos seus pontos de contato mais visíveis, os quais seriam propriedades que não falassem exatamente das literaturas em si, senão do seu laço dependente com outras literaturas, como as europeias, ou de sua valoração por um agente *x*.

Se consideramos que teoria de Bourdieu existe, no espaço social, um grupo que ostenta o *poder cultural* e que mantém ativo certo *capital simbólico*, podemos dizer que funciona bem no caso da França do século XIX, pois, no mapeamento que Bourdieu realiza, revela precisamente que esse *poder cultural* se concentrava em lugares concretos da cidade, e que desde eles se estabeleciam relações culturais à periferia, determinando os produtos literários. Mas, no caso das literaturas latino-americanas, o próprio Cornejo Polar destacou que não existe uma homogeneidade que se adeque a todas as manifestações de tipo literário: “Na América Latina, cada sistema representa a atuação de sujeitos sociais diferenciados e em contenda, instalados em âmbitos linguísticos distintos, idiomáticos ou dialectais, e formadores de racionalidades e imaginários com frequência incompatíveis”³⁴ (CORNEJO, 1989, p. 22, tradução minha).

A teoria do *campo de produção cultural* e do *campo literário*, embora considere o trânsito dos sujeitos sociais, criadores e agentes etc., dentro do próprio campo ou entre campos, parece encaminhar-se sempre a um lugar fixo que determina e condiciona tudo aquilo que chamamos de literatura. Isto é, um centro do campo que atrai sujeitos e os modela, fazendo que eles adequem os valores do seu *habitus* aos valores desse centro. *Ergo*, e mesmo que se fale de *campos literários* de diversas nacionalidades, a mudança do *campo literário* estará na adequação dos valores individuais

³³ Texto em espanhol: *Cada sistema tiene su propia historia, pero también participa de otra, mucho más abarcadora, que es la que distingue a un sistema de otro y al mismo tiempo, directa o indirectamente, los correlaciona.*

³⁴ Texto em espanhol: *En América Latina cada sistema representa la actuación de sujetos sociales diferenciados y en contienda, instalados en ámbitos lingüísticos distintos, idiomáticos o dialectales, y forjadores de racionalidades e imaginarios con frecuencia incompatibles.*

em prol de manter o domínio do centro. Eis aqui que está a relevância dos *espaços do possível* e das *tomadas de posição*, pois só estarão garantidas aquelas particularidades e valores culturais (*capital simbólico*) que o próprio campo (sistema) permita, seja sincronicamente, seja diacronicamente. Por isso, a luta será sempre por manter um monopólio das obras culturais, por manter o centro (BOURDIEU, 1996, p. 258).

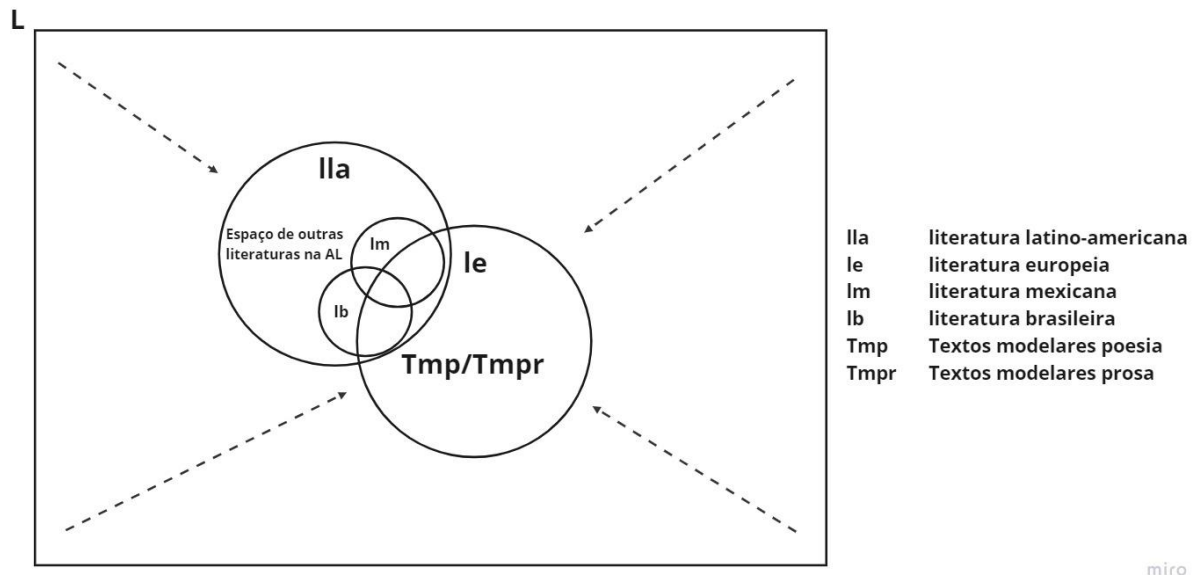


Figura 9. Diagrama sobre o fluxo do monopólio das obras culturais. Elaboração minha.

O que se tenta explicar no diagrama da figura 9 é precisamente essa intenção de manter o monopólio central. No espaço *Literatura* (L) existe um tipo de literatura que estabeleceu as categorias para criar, interpretar e entender as outras: a *literatura europeia* (le). Nela estão os *textos modelares* canônicos para poesia (Tm) e para prosa (Tmpr) e toda uma série de categorias que se impõem como **repertório** às produções periféricas. Assim, a *literatura latino-americana* (lla), dentro da qual estão a *literatura mexicana* (lm) e a *literatura brasileira* (lb), se encaminhariam a esse centro porque os *valores*, o *capital simbólico*, exerceriam um poder de atração inelutável pelos quais “lla” poderia ser, tanto explicada e interpretada, quanto produzida. Porém, e seguindo a questão levantada por Samantha Escobar em “*De prólogos México-brasileños: el caso de Machado de Assis*” (2019), a pergunta seria: será possível aproximar-nos às literaturas brasileira e mexicana sem ter que passar pela literatura europeia? Quer dizer, sem passar pela abstração e validação do “ocidental”? (2019, p. 40).

A questão com as literaturas latino-americanas é precisamente que, por um lado, já existiam tradições culturais que foram associadas à Literatura (PIZARRO, 1993); e por outro lado, que tentamos explicá-las através das literaturas europeias³⁵, estudá-las desde categorias alheias, negando sua própria definição. Esquece-se, assim, outra pergunta importante como a que levanta Cornejo Polar (1989) com respeito a essas outras literaturas não europeias que não avançam no mesmo sentido que elas: como as literaturas indígenas, populares ou qualquer outra, se expressam a si mesmas na prática de sua própria história? (p. 20-21). Em outras palavras, se falássemos na América Latina de *poder cultural* ou de *campo literário*, como expressado em Bourdieu, não poderíamos dizer com certeza que apontamos para um centro que monopoliza a Literatura e que estabelece seus limites perfeitamente delineados. Na América Latina, os *valores culturais* (o *capital simbólico*) perpassam por diversas instâncias heteróclitas dadas pelo espaço social que resulta altamente complexo, altamente diverso, e que tem a ver com múltiplos sistemas em coexistência, como os sistemas comarcais (CORNEJO POLAR, 1989, p. 19-25). Isto nos leva a supor uma ou duas situações na América Latina, a primeira, que o **sistema literário** aponta mais para a existência de múltiplos centros; e a segunda, que ele realmente não tem centro.

Por sua vez, o modelo de Itamar Even-Zohar, ainda que considere a interação entre diversos sistemas, quando trata do sistema literário é claro que sua visão está ligada às questões de mercado e economia:

O “mercado” é o agregado de fatores implicados na compra-venda de produtos literários e na promoção de tipos de consumo. Isto inclui, além de instituições diretamente dedicadas ao intercâmbio de mercadorias, como livrarias, clubes de livro ou bibliotecas, também todos os fatores que participam no intercâmbio semiótico (“simbólico”) em que elas estão implicadas, junto com outras atividades relacionadas³⁶ (EVEN-ZOHAR, 2007- 2011, p. 41, tradução minha).

³⁵ Nos estudos sobre a Literatura Náhuatl de Ángel María Garibay Kintana (1953-1954), por exemplo, considera-se que a expressão “*in xóchitl in cuícatl*” remeteria ao conceito de “poesia”. A relação é metafórica, pois *xóchitl* significa “flor” e *cuícatl* significa “canto-dança”. Assim, o fato de dizer “flor e canto” é entendido geralmente como poesia. A pergunta sobre isto tem que ser, necessariamente, se os produtores de *xochicuicatl* entendiam seu processo como uma criação estético-literária semelhante à poesia, ou se sua concepção era diferente; quer dizer, por que não *in xóchitl in cuícatl* poderia ser “filosofia”? Essa concepção, de fato, foi abordada pelo historiador mexicano Miguel León-Portilla. Se alguns poderiam argumentar que os próprios estudos consideram os poemas como filosóficos, a questão continuaria sendo a mesma: olhar através das categorias europeias, isto é, a classificação supõe as formas europeias ou suas variantes para poder entender um fenômeno “literário” e de pensamento diferente. Agora, seria quase impossível nos afastar dessa tradição de estudo, mas não por isso deixamos de lado que a abordagem sobre a expressão *in xóchitl in cuícatl* encontra-se por uma categoria europeia: a poesia.

³⁶ Texto em espanhol: *El “mercado” es el agregado de los factores implicados en la compraventa de productos literarios y en la promoción de tipos de consumo. Esto incluye no sólo instituciones abiertamente dedicadas al intercambio de mercancías, tales como librerías, clubes del libro o bibliotecas, sino también todos los factores que*

Ainda que o autor afirme que os elementos do sistema estão todos em relação, o que ele não parece destacar é que seu modelo concentra toda a atenção dos estudos literários precisamente no mercado. Então, podemos inferir que, segundo sua proposta: 1) não há produtor que não esteja condicionado pelo espaço em que sua obra será recebida (lida ou vendida), 2) não há instituição de arte que não tenha comprometida sua (in)dependência aos valores de mercado, 3) não há consumidor que não esteja influenciado pelos valores do mercado e portanto determinado no seu consumo, 4) os repertórios, ao estar vinculados à instituição, estarão autorizados em consequência pelo mercado (além de que serão os de melhor consumo, por essa mesma situação, tanto pelos produtores, quanto pelos receptores), e 5) não há produto literário fora do mercado. Isto levaria a desconsiderar do fenômeno literário propostas como a “arte pela arte”³⁷, ou casos conhecidos de pessoas que escreveram sem interesse pelo literário e seus textos acabaram sendo considerados como peças literárias. Desde este olhar o valor artístico só apareceria até estar conformado um mercado para as obras literárias, antes disso não existiria tal valor e não *per se*.

Por um lado, Even-Zohar considera que a literatura tem como propósito a coesão sociocultural, mas a história literária da América Latina tem observado um processo altamente elitista na seleção de suas literaturas, preferindo sempre aquelas mais achegadas às literaturas europeias ou aos cânones de prestígio locais. Como afirma González-Stephan: “A filosofia “idealista” do pensador alemão [Georg Wilhelm Friedrich Hegel] validou a razão ocidental e legitimou como processo civilizatório às novas situações coloniais que fomentavam o euro-imperialismo”³⁸ (2002, p. 107). Isto provocaria o afastamento e a marginalização de outras manifestações literárias ou, no melhor dos casos, aprazando sua introdução e recepção no próprio sistema. Isto, pode ser observável na luta de períodos literários e correntes desde o século XIX e XX até os nossos dias.

Se o anterior acontece no contexto latino-americano, seria difícil reconhecer os repertórios primários e secundários, pois a mudança entre eles estaria só na mais-valia que deixaram para o mercado; isto é, quando um repertório secundário reduz as rendas, o mercado opta pelos repertórios primários numa ideia de inovação, mas que no fundo será pela busca de melhores rendas, entendidas estas não como literárias e sim como econômicas.

participan en el intercambio semiótico (“simbólico”) en que éstas están implicadas, junto con otras actividades relacionadas.

³⁷ Desconsiderar até certo ponto, pelo menos até o ponto em que a “arte pela arte” se torne um clichê de consumo.

³⁸ Texto em espanhol: *La filosofía “idealista” del pensador alemán validó la razón occidental y legitimó como proceso civilizatorio las nuevas situaciones coloniales que propiciaban el euro-imperialismo.*

Por último, o modelo de **sistema literário** de Even-Zohar tenta ultrapassar as limitantes dos formalistas e marxistas explicando as ligações que tem com outros sistemas tipo culturais, sociais, econômicos etc., mas recai nesses formatos ao explicar os **repertórios**. Afirma: “[o **repertório** é o] agregado de regras e materiais que regem tanto a confecção quanto o uso de qualquer produto. [...] são indispensáveis para qualquer processo de produção e consumo” (EVEN-ZOHAR, 2007-2011, p. 42, tradução e colchetes meus)³⁹. Sua ideia embora esteja procurando a saída dos termos textuais, ao tratar dos conhecimentos necessários para entender e produzir “textos” situa o **repertório** em três aspetos constituintes. Todos eles serão de ordem meramente linguístico-textual: 1) *Elementos individuais*, onde se incluem morfemas e lexemas no nível da palavra, 2) *Sintagmas*, isto é, combinações possíveis no nível da oração, e 3) *Modelos*, que são as porções de produtos inteiros que podem ser misturadas e usadas como bloco de elementos, regras e relações sintagmáticas, e que se impõem a outros produtos (EVEN-ZOHAR, 2007- 2011, p. 43). A visão de **repertório** desconsidera como parte do sistema literário os mundos ideológicos tanto do produtor como do receptor, pois eles estariam considerados só nos seus correspondentes sistemas, quer dizer, nos sistemas culturais, ideológicos, filosóficos, entre outros.

Para concluir este capítulo, retomo a ideia de Erivelto da Rocha para defender que o diagrama de **sistema literário** de Even-Zohar: “é válido na medida em que apresenta um modelo geral funcional que pode, no entanto, ser contextualizado levado em conta o caso das relações entre as literaturas mexicanas e brasileiras” (ROCHA, 2019, p. 113). Nesse sentido, é claro que requer-se de uma adequação ou uma ampliação aos modelos, ou de um novo modelo que possa explicar por outras vias os fenômenos literários e sua comparação. O seguinte capítulo explora essa necessidade.

³⁹ Texto em espanhol: [...] agregado de reglas y materiales que rigen tanto la confección como el uso de cualquier producto. [...] son indispensables para cualquier procedimiento de producción y consumo.

Capítulo II

Da literatura e seus repertórios, e do método de análise

2.1 A literatura como realidade utópica

Voltemos uma vez mais à reflexão de um binômio conhecido nos estudos literários: 1) linguagem-literatura, ou 2) literatura/linguagem; considerando o primeiro como se fossem isovalentes, isto é, como se linguagem e literatura se encontrassem no mesmo nível (linguagem é literatura, assim como literatura é linguagem); e, no caso segundo, como se a literatura repousasse na linguagem, isto é, no âmbito dos fenômenos da linguagem há um fenômeno chamado literatura. Parece que não há nada novo nesta relação, mas é importante porque ainda neste século XXI se esquece, ou se evade, uma problemática básica e primordial antes de qualquer estudo literário: a natureza e a materialidade da literatura, seus limites, seus alcances. É claro que, por extensão, esses questionamentos também recaem sobre a linguagem.

Primeiramente, quero chamar a atenção para o fato de que tendemos a vincular linguagem com palavra. Em segundo lugar, que quando pensamos em palavra, geralmente estamos considerando só aquela que é escrita ou oral. Assim, fazemos uma associação direta entre palavra e literatura sem questionar-nos o que está por trás dessa relação. Mas, como aponta Michel Foucault em *Linguagem e Literatura* (2016):

A linguagem é, como vocês sabem, o murmúrio de todo aquilo que é pronunciado, e também é, ao mesmo tempo, esse sistema transparente que faz com que, quando falamos, sejamos compreendidos; em suma, a linguagem é a um só tempo todo o fato das falas acumuladas na história e o próprio sistema da língua (FOUCAULT, 2016, p. 78).

Desse modo, a linguagem é o suporte da comunicação e, por tanto, também da Literatura, porque é através da linguagem que a literatura encontra seus signos e nos alcança com todas suas significações. A colocação de Foucault resulta de grande interesse para os estudos literários, porque de certa forma ultrapassa as dicotomias entre forma e conteúdo dos formalistas, estruturalistas e marxistas.

Em sua proposta do trinômio linguagem-obra-literatura, observa-se a distância que existe entre a parte material da Literatura (a escrita) e a Literatura *per se*, pois, transporta nossas

considerações para além do texto escrito, para fora do material de expressão. Como ele mesmo afirma:

A literatura não é a forma geral de toda obra de linguagem, tampouco é o lugar universal onde se situa a obra de linguagem. É, de algum modo, um terceiro término, o vértice de um triângulo pelo qual passa a relação da linguagem com a obra e da obra com a linguagem [...] A literatura não é o fato de uma linguagem se transformar em obra, tampouco é o fato de uma obra ser fabricada com linguagem; a literatura é um terceiro ponto, diferente da linguagem e diferente da obra, um terceiro ponto que é exterior à reta que vai de uma à outra e que por isso mesmo desenha um espaço vazio (FOUCAULT, 2016, p. 79-80).

Seguindo a proposta de Foucault, eu afirmaria que a literatura não está na escrita, na palavra, isto é, não existe uma relação unívoca e obrigatória entre escrita e Literatura, porque a primeira é uma manifestação material da segunda. E quando digo manifestação material, quero dizer que existem diversas materialidades pelas quais se pode manifestar o fenômeno literário. Assim, a literatura está além de suas manifestações concretas e por isso não há palavras, formas, que pertençam essencialmente à literatura; mas também não há conteúdos e/ou tratamentos exclusivos.

A linguagem permite conhecer a literatura na medida que faculta a vida dos signos para estes significar. Ao mesmo tempo, a literatura permite conhecer a linguagem quando se manifesta nos signos e nas significações criados graças à linguagem. A obra literária é a manifestação concreta tanto da linguagem, quanto da literatura; em outras palavras, é a porta ou a janela que permite o acesso à literatura, retomando a Foucault. Por tanto, a obra literária é construída com signos de natureza diversa, e essa natureza está em função dos canais de comunicação: olfativo, visual, acústico, tátil, gustativo (basicamente). E, até agora, parecem ser principais na Literatura os canais: visual (gráfica), acústico (oralidade) e tátil (braile), e parece também que ainda falta explorar os canais: olfativo e gustativo, para expressar o fenômeno literário⁴⁰.

Pensar a literatura deste modo altera necessariamente a concepção do **sistema literário** e de seus elementos constitutivos. Principalmente porque a concepção afasta-se dos modelos que

⁴⁰ Esta reflexão sobre a escrita e a Literatura nos leva a distinguir também a noção de “texto”, cuja explicação pode ser inferida nos pontos seguintes deste mesmo capítulo. Pode-se dizer que “texto” tem um primeiro significado se pensamos nele no sentido etimológico: *textum* “tecido”, mas teríamos outro se pensamos nele nos estudos da língua, porque “texto” poderia ser a organização dos signos linguísticos num espaço de escrita: “texto escrito”. Por outro lado, se pensamos “texto” num sentido geral e abrangente, poderíamos dizer que ele é um “tecido semiótico e semiósico” que constrói “sentido”, segundo pode ser entendido em Eco (2015, p. 12). Embora neste trabalho empregamos a última acepção do conceito, vale a pena lembrar que Paul Ricoeur em *La función hermenéutica del distanciamiento* (2020) aborda o “texto” como “distanciamiento”; isto porque “texto” é entendido como um caso particular de comunicação, uma que ocorre “em” distância e “pela” distância. No futuro, esta noção poderia colocar-nos em um diálogo profícuo com o autor, pois se observa uma aproximação aos problemas da interpretação e recepção que nesta pesquisa se destacam ao falar de entropia literária.

consideram o texto (escrita) como fundamento do sistema. A teoria dos **sistemas literários**, de forma geral, tenta explicar o funcionamento dos produtos literários dentro de um marco abrangente de Literatura, os valores dados pela sociedade e as formas constitutivas do produto e do próprio sistema (como vimos anteriormente).

Se analisamos bem esses modelos de **sistema literário**, notamos que eles abordam essencialmente a parte material da literatura, as formas para construir um produto concreto associado à literatura e de como essas formas estabelecem relações com outros sistemas ou campos. Mas, como eles mesmos não se distanciam das considerações linguístico-formalistas que hipervalorizam a palavra escrita e/ou oral, são eles mesmos os que acabam por fechar os limites da Literatura sob certos canais e formas específicas. Desse modo, caberia nos perguntar: onde se posicionaria a poesia concreta que segue caminhos muito além da concepção tradicional de Literatura, que opta por desenhos e não por palavras *per se*? Ou, por nomear outro exemplo muito interessante, onde ficaria a proposta poética de Dante Terceiro (Patricia Binôme) e seu livro *Poemojis* (2016)?

A nossa proposta de **sistema literário** deveria tomar outros rumos. Seguindo as ideias de Foucault em *Linguagem e Literatura* (2016), Deleuze e Guattari em *O que é filosofia?* (2010), Guattari em *Caosmosis* (2015), inclusive do próprio Candido em *Literatura e Sociedade* (2019), vamos considerar, primeiro, que há uma realidade literária, ou que a Literatura é uma realidade à parte, e que está constituída de *afectos* e perceptos, segundo pode ser inferido de Deleuze e Guattari: “A filosofia tira conceitos (que não se confundem com ideias gerais ou abstratas) enquanto a ciência tira prospectos (proposições que não se confundem com juízos), e a arte tira perceptos e afectos (que também não se confundem com percepções ou sentimentos)” (2010, p. 32-33). Não se pretendem as profundidades filosóficas nem os debates intelectuais; dizer “realidade literária” mais parece uma opção operacional para explicar a própria Literatura.

Então, seria plausível afirmar que existe um lugar onde a Literatura é por si mesma “Literatura”, e que esse lugar não está no mesmo nível de realidade que nós, mas que através de nós, chegamos a ele. Nesse sentido achamos coincidências e, portanto, dizemos que, assim como todos temos acesso à linguagem, assim todos —em termos gerais— temos acesso à Literatura. Do mesmo modo, apreciamos já que a Literatura não pode pertencer a ninguém por exclusividade, e que, pelo contrário, pertence a todos.

Nessa realidade utópica estão presentes todas as latências da Literatura, quer dizer, todas as suas potencialidades de “ser-dizer”. E isto se deve a que a Literatura guarda e acrescenta *ad infinitum* blocos de sensações, os quais não são outra coisa que a matéria prima de toda obra literária. Assim, um bloco de sensações é, por sua vez, um composto de perceptos e *afectos*, ou seja, “devires” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193). Devemos estabelecer a diferenciação entre a) percepto e percepção e b) *afecto* e afecção; enquanto as percepções e as afecções pertencem à realidade e podem ter referencialidade, os perceptos e os *afectos* estão em um não lugar da realidade, ou melhor dito, estão na realidade literária.⁴¹ Esses perceptos e *afectos* são precisamente o “devir” da Literatura, sua potência, sua potencialidade, por outras palavras: “Não se escreve com lembranças [referências] da infância, mas por blocos de infância [de sensações], que são devires-criança [potências] do presente” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 198, adendo e colchetes meus).

2.2 As dimensões e os elementos do sistema literário

O início do sistema literário encontra-se em uma utopia que chamo aqui de dimensão original. Nela, os blocos de sensações continuam amorfos e indefinidos. Quando essas sensações entram em contato com a sensibilidade e/ou a inteligibilidade de um “alguém” (seja artista por profissão, pessoa comum etc.), se estabelecem sinapses que ativam outras dimensões e, em conjunto, configuram o caminho que leva da obra literária à Literatura e vice-versa. Essas outras dimensões podem ser culturais, musicais, filosóficas, sociais, econômicas, matemáticas, físicas etc., isto quer dizer, que as outras dimensões podem se constituir de conceitos e/ou prospectos, sem a obrigatoriedade de conectar-se através de perceptos e *afectos*:

Os conceitos definem-se por sua consistência, endoconsistência e exoconsistência, mas não tem *referência*: ele é autorreferencial, põe-se a si mesmo e põe seu objeto, ao mesmo tempo que é criado [...]. Os prospectos ou proposições, por sua vez, definem-se por sua referência, e a referência não concerne ao Acontecimento, mas a uma relação com o estado de coisas ou de corpos, bem como às condições desta relação. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 30-31).

Quando essas primeiras sinapses são efetivadas e a nuvem amorfa das sensações começa seu caminho para fora dessa realidade utópica que é a Literatura, novas ligações são ativadas e

⁴¹ Poderíamos estender o assunto e dizer que estão na realidade das artes.

concentram tudo o que, na dimensão original, foi homogêneo. Aqui, na nova dimensão, a literatura começa ter rosto, mas é um rosto abstrato, com definição dos seus limites, mas ainda potência de “poder-dizer-abstrato”. É importante destacar que algumas ligações, do mesmo modo que nas redes neuronais, só serão excitadas sem produzir novas sinapses, apenas como mapeamento dos laços que foram estabelecidos na saída da realidade Literária.

Na seguinte dimensão escolhe-se o canal de saída. No caso da Literatura, são selecionados principalmente os canais visual e oral. Este passo é um dos mais importantes na construção do produto literário, pois é a partir dele que se condicionam ou determinam seus elementos concretos, sobretudo porque nesta dimensão se tem o primeiro contato direto com as condições exteriores. Essa primeira dimensão com que se tem contato é a dimensão social, aí as potências do “poder-dizer-abstrato”⁴² havidas na utopia, vão se transformando em potências de um “poder-dizer-concreto”. Através da dimensão social, da sua dinâmica com outras dimensões na realidade convencional⁴³, se escolhem as formas materiais da expressão seguindo o que Antonio Candido expõe no seu texto *Literatura e Sociedade* (1965), isto é, se definem os estímulos da criação, as funções e o significado do produto literário, a posição do produtor, etc. Em outras palavras, se ativam sinapses que nos levam ao **repertório** mais concreto do produtor, o qual pode ser ou não ciente, condicionado, determinado, dependente ou independente. A partir do anterior proponho o seguinte esquema de sistema literário:

⁴² Nomeio de potências de um “poder-dizer-abstrato” a configuração das *afecções* e *percepções* literárias, isto é, a transformação dos *afectos* e os *perceptos* em *afecções* e *percepções*; e é precisamente isso o primeiro rosto da literatura.

⁴³ Realidade convencional significa aquela que construímos todos no nosso dia a dia, no cotidiano, implica as relações sociais, as dinâmicas da vida, as interações, as hierarquias e um sem fim de elementos que nós, voluntária ou involuntariamente, conveniamos para “ser” na vida.

Sistema Literário

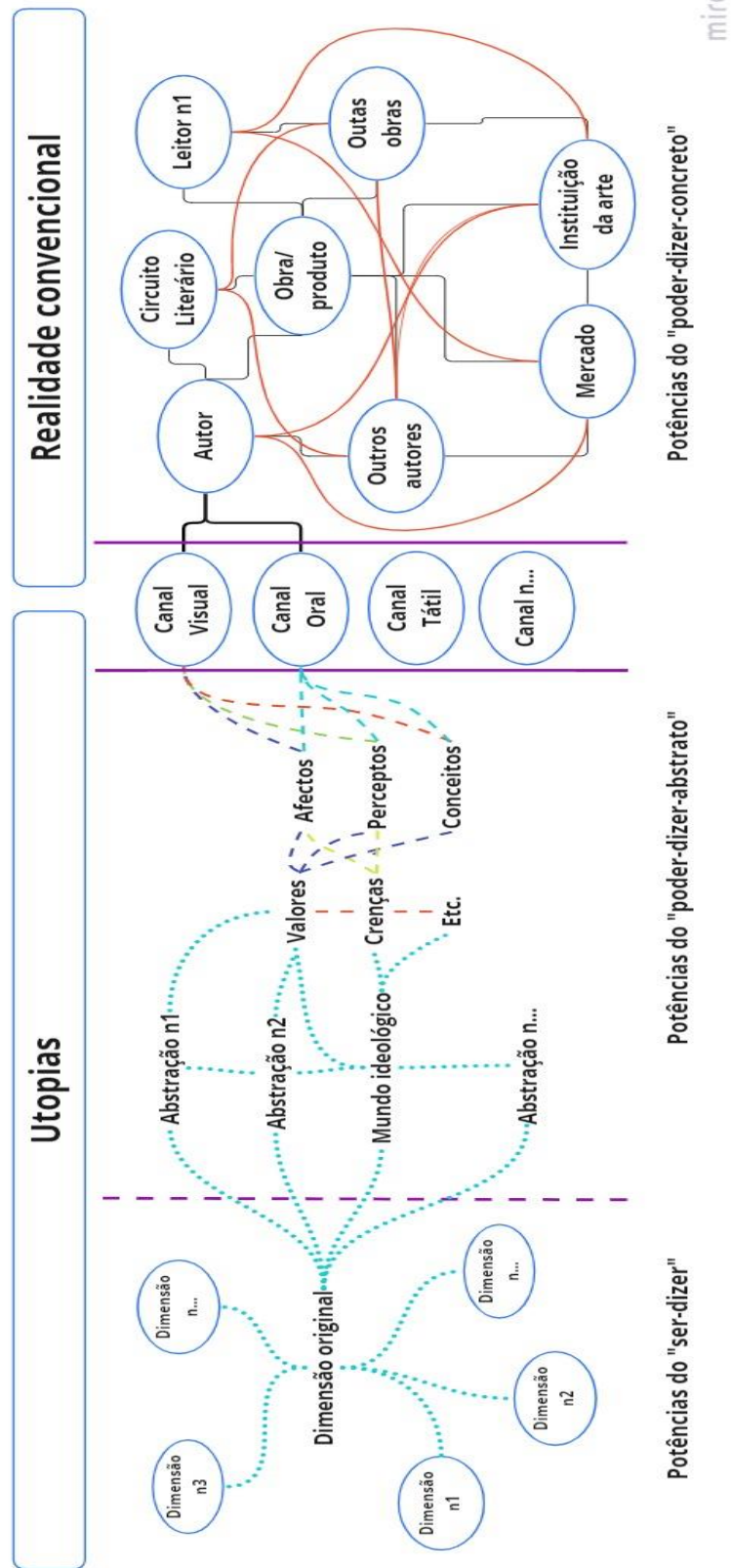


Figura 10. Esquema das dimensões do sistema literário. Elaboração minha.

É importante ressaltar que, chegando à realidade convencional, as dimensões com as que se estabelece contato são similares das que estavam nas utopias. Isto porque todas elas estão fluindo constantemente para a realidade convencional, fazendo o próprio de cada uma. O fluxo de um lado para outro não é especificamente literário, mas sim que, mantém laços sinápticos com o fluxo das outras dimensões. São um todo indissolúvel muito pouco separável no estudo.

2.3 O repertório literário

A concepção de **sistema literário** pode ser abreviada à soma de sinapses entre diferentes e diversas dimensões, as quais vão desde o nível das utopias até a realidade convencional. A mudança do modelo leva-nos necessariamente a reconsiderar a concepção de cada um dos elementos que compunham esse sistema, por exemplo, teríamos que aprofundar mais em categorias como: instituição de arte, agente, produtor, produto, receptor, entre outros que participam do fenômeno literário.

Deixando para outros estudos esse aprofundamento, vejamos agora a questão do **repertório literário**, e para tal é preciso entrar por uma cita de Guattari que permita-nos elucidar essa nossa concepção:

Quando assisto o televisor, eu existo na interseção entre: 1) uma fascinação perceptiva provocada pelo varrido luminoso do aparelho e que confina com o hipnotismo; 2) uma relação de captura com o conteúdo narrativo da emissão, associado a uma vigilância lateral respeito dos acontecimentos circundantes (a água que ferve no fogão, um grito infantil, o telefone...), y 3) um mundo de fantasmas que habitam meu devaneio... *Meu sentimento de identidade pessoal vê-se atraído em diferentes direções. Atravessado por semelhante diversidade de componentes de subjetivação, como posso conservar um sentimento relativo de unicidade?*⁴⁴ (GUATTARI, 2015, p. 29-30, tradução e itálicas minhas).

Uma das questões que haviam fugido da concepção de **repertório** era sua ligação com o mundo circundante; sua ideia principal só se centrava nas questões linguístico-materiais, obrigando nosso pensamento a hipervalorizar a palavra (escrita e oral) e estabelecer um culto quase divino por ela. Mas, se o sistema é uma rede sináptica de diversas dimensões, então essa estrutura reflete-se em

⁴⁴ Texto em espanhol: *Quando miro el televisor, yo existo en la intersección entre: 1) una fascinación perceptiva provocada por el barrido luminoso del aparato y que confina con el hipnotismo; 2) una relación de captura con el contenido narrativo de la emisión, asociado a una vigilancia lateral respecto de los acontecimientos circundantes (el agua que hierve en la hornalla, un grito infantil, el teléfono...), y 3) un mundo de fantasmas que habitan mi ensoñación... Mi sentimiento de identidad personal se ve atraído, pues, en diferentes direcciones. Atravesado por semejante diversidad de componentes de subjetivación, ¿cómo puedo conservar un sentimiento relativo de unicidad?*

cada um dos elementos que o constituem. Daí que o **repertório literário** seja também uma rede sináptica de diversas dimensões.

Seguindo as reflexões de Antonio Candido (2019), dizemos que existem estímulos para a criação literária, principalmente vinculados à sociedade e à cultura, mas que também existem técnicas, estilos, formas, estruturas e muitas outras dimensões participando da criação sem que nenhuma delas seja inteiramente principal, embora todas elas formem parte do que chamaremos de **repertório literário**. Analogamente, assim como o sistema começa desde o nível das utopias até a realidade convencional, assim também o escritor irá à procura do seu **repertório**, do seu material de trabalho, desde essas profundidades das utopias até a realidade convencional; fazendo sinapses entre as dimensões e sendo ele o lugar da condensação desse repertório. Ofereço aqui minha proposta diagramática de **repertório literário**:

Repertório Literário

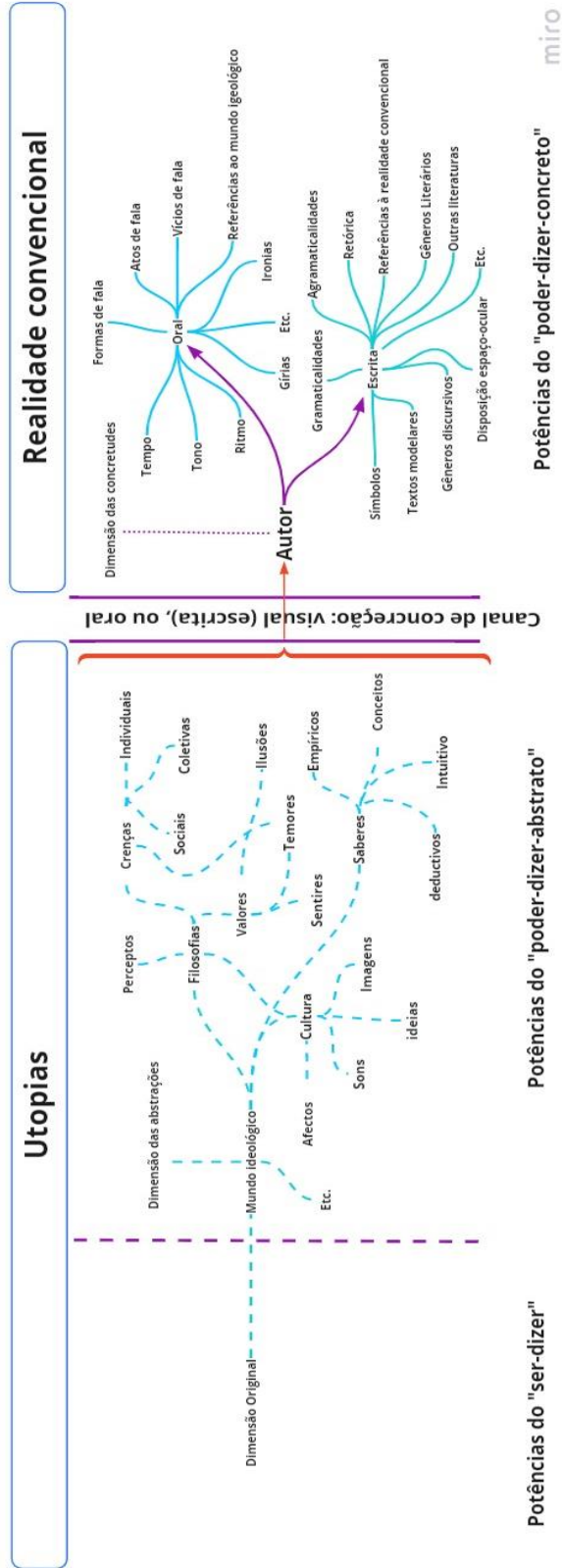


Figura 11. Esquema do repertório literário. Elaboração minha.

No esquema anterior, nossa proposta consistiu em estabelecer o mapeamento do **repertório** desde o nível das utopias até o nível da realidade convencional. Pode-se observar que ele reproduz o esquema realizado para **sistema literário**, mas isto acontece posto que a forma rizomática se repete nos vários nodos que conformam o próprio **sistema**. Assim, essa estrutura não só aparecerá no **repertório**, como também estará na instituição de arte, no produto, no mercado etc., e do mesmo modo acontecerá nos **repertórios do fracasso**, os quais dão origem a poética do **fracasso**. Porém, vale aclarar duas questões importantes nas quais a representação diagramática apresenta seus limites: 1) os nodos destacados não são únicos, podendo existir outros além de crenças, valores, *afectos*, filosofias individuais, formas linguísticas abstratas, formas orais, formas escritas etc.; eles são apenas os escolhidos na representação diagramática de um fenômeno amplíssimo; e 2) os nodos não fazem sinapses especificamente com outros, mas sim estabelecem relações entre todos, excitando a aparição mais ou menos plena de outros nodos. Por exemplo, o nodo da “escrita” poderia estabelecer sinapse a través da “retórica” para chegar ao nodo “símbolo” e, dessa maneira poderia excitar mais, menos ou nada o nodo da “referência”, dependendo diretamente dos “blocos de sensações” que se manifestam na escrita.

Uma das características principais desta visão de **repertório** é a flexibilidade na escolha de elementos. Contudo, flexibilidade não quer dizer liberdade, e sim diversidade. Não é livre porque o escritor está inserto em uma sociedade específica, a mesma que possui certas características que a particularizam e que a distinguem das outras. Porém, é diverso porque o escritor está posicionado em determinado espaço e tempo, em uma época que está configurada ideologicamente. Ele possui desejos, anelos, frustrações, temores; tem parceiros e inimigos; tem certas intenções e desinteresses e, sobretudo, está dotado de conhecimento e ignorâncias do mundo em que vive. Assim, pode-se afirmar que a escolha do seu material será flexível por ter a liberdade de escolher de diversas dimensões, mas não é inteiramente livre uma vez que está mediado pelas condições da sua existência.

Nesta lógica, a escolha não tem uma origem específica. O escritor pode encontrar-se primeiro a dimensão original, ou captar o “bloco de sensações” nas abstrações, ou situar-se na dimensão do canal, ou nas dimensões da realidade convencional. Pode, inclusive, começar a escolha desde a dimensão lexical por meio de uma palavra ou uma frase que seja do seu interesse; inclusive pode ser através da construção de outro alguém para chegar à própria, estabelecendo sinapses com outros produtos literários, conforme afirmou Genette em *Palimpsestos* (1989). É

neste ponto, precisamente, que vemos a aproximação deste trabalho com a proposta do crítico literário francês ao falar da “transtextualidade”, ou seja, da transcendência textual também entendida como tudo o que coloca a um texto, neste caso escrito, em relação explícita ou implícita com outros textos, também escritos. Assim, a “transtextualidade” inclui: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, architextualidade hipertextualidade (hipertexto-hipotexto) (p. 9-10). Esta pesquisa dialoga com a “transtextualidade”, mas esse diálogo não é explícito, apenas implícito, devido a que o foco da análise se centra nos *afectos*. Assim, enquanto os blocos de sensações se encontram nas utopias (“ser-dizer” e “poder-dizer-abstrato”), a “transtextualidade” se encontra mais do lado da realidade convencional (“poder-dizer-concreto”). Um exemplo do descrito anteriormente seria a sabida relação entre o escritor mexicano Juan Rulfo e o escritor colombiano Gabriel García Márquez, respectivamente nas obras *Pedro Páramo* (1955) e *Cien años de soledad* (1967):

Obra	Citação
<i>Pedro Páramo</i> 1955	O padre Renteria relembriaria muitos anos depois aquela noite em que a dureza da cama o manteve acordado e depois o levou para fora. Foi a noite que morreu Miguel Páramo ⁴⁵ (RULFO, 2006, p. 75).
<i>Cien años de soledad</i> 1967	Muitos anos depois, diante do batalhão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendia lembraria-se daquela tarde remota em que seu pai levou a conhecer o gelo ⁴⁶ (MÁRQUEZ, 2007, p. 9).

Tabela 1. A possível transtextualidade em Rulfo e Márquez. Elaboração minha.

Observa-se no exemplo acima que o texto de Rulfo, poderia relacionar-se com o texto de Márquez pela concreção escrita da lembrança, mas também porque as lembranças estão atravessadas pela aflição, ou seja, essas lembranças afligem, de certo modo, tanto ao padre Renteria, quanto ao Coronel Aureliano Buendia e, portanto, impedem aos personagens encontrar tranquilidade em si mesmos. Assim, afirmar-se-ia, segundo Genette (1989), que o primeiro poderia ser o hipertexto do segundo, e o segundo o hipotexto do primeiro, estabelecendo-se entre eles algum tipo de intertextualidade.

Uma das vantagens no estudo do fenômeno literário, se ele for considerado como uma soma de dimensões, é que não se menospreza o valor do texto, da palavra e das questões formais, ao

⁴⁵ Texto em espanhol: *El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche en que la dureza de su cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir. Fue la noche en que murió Miguel Páramo.*

⁴⁶ Texto em espanhol: *Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.*

tempo que são considerados também os aspectos sociais. Tratar-se-ia de um todo heterogêneo, porque todas essas dimensões são constitutivas do próprio fenômeno literário. Em consequência, a noção de nodos e sinapses permitiria explorar a comparação entre literaturas, ainda quando estas sejam de materialidades diferentes ou de realidades convencionais distantes.

Com relação ao repertório, é possível observar como Even-Zohar em seus *Polisistemas de cultura* (2007-2011) fazia um corte limitado, bastante prudente e que ainda assim permitia certa aproximação ao estudo literário desde a visão de sistemas. Porém, ainda que pensasse o **sistema literário** em contato com outros sistemas, ao referir-se especificamente de **repertório** só incluiu elementos linguísticos e estruturais, conforme se observava anteriormente: 1) *Elementos individuais*, onde se incluem morfemas e lexemas no nível da palavra, 2) *Sintagmas*, isto é, combinações possíveis no nível da oração, e 3) *Modelos*, que são as porções de produtos inteiros que podem ser misturadas e usadas como bloco de elementos, regras e relações sintagmáticas, e que se impõem a outros produtos (EVEN-ZOHAR, 2007-2011, p. 43) .

Por isso, e de acordo com o que já colocamos neste ponto do trabalho, defendemos que o **repertório** deve ser necessariamente multidimensional tanto quanto o próprio **sistema literário**, e que nesse sentido poderíamos achar questões linguísticas, estruturais, retóricas, pragmáticas, semânticas, etc., mas também ideológicas, materiais, picturais, entre outras. O **repertório** é uma dimensão abrangente que não pode ser meramente linguística.

Na seguinte seção, explicarei qual é o relacionamento entre “**repertório**” e “**fracasso**” e, em consequência, também será explanada a relação entre “**fracasso**” e “entropia”, e sua participação no fenômeno literário.

2.4 Fracasso e literatura

Se nos perguntássemos pelos tópicos básicos da literatura, talvez poderíamos condensar todos eles em apenas três ou quatro. Considerando que é quase impossível de comprovar, pois seria indispensável um profundo estudo de todas as obras literárias no mundo, penso que esses tópicos básicos poderiam ser três, a saber, “Deus”, “vida” e “morte”, ou quatro se agregássemos como tópico plenamente diferente o “amor”. A partir destes quatro tópicos relacionar-se-iam todos os outros como subtemas. Este constante aparecer de ideias, conceitos e tópicos nas obras literárias poderia ser um argumento, ainda que desestruturado e intermitente, do que propomos como sistema

literário, ou seja, é possível observar como um nodo excita ou estimula a aparição de outro. Neste caso, a concentração dos tópicos em três ou quatro é uma ideia surgida no percurso da própria pesquisa e que merece maior investigação, talvez como parte dos elementos constitutivos do sistema. Aqui aparece mais como uma ideia operacional de como um nodo de tema convoca os nodos dos subtemas. Agora, abordar os subtemas não quer dizer que sejam menos importantes ou menos presentes na literatura ou no produto literário, mas sim que, ainda quando outros tópicos estejam em destaque nos produtos literários, no fundo estarão aqueles tópicos básicos sustentando o argumento da obra literária.

A partir do anterior, digo que o fracasso apresenta uma maneabilidade particular porque não só pode ser subtema, ou tratamento dos temas e subtemas, pode inclusive escapar-se desses parâmetros e ser “poética” e/ou “estética”. Isto quer dizer que o fracasso pode ser fundamento do processo de criação e/ou fundamento do processo de recepção das obras literárias. A seguir, explicamos duas propostas que guiam nossas reflexões em torno da relação entre a literatura e o fracasso.

2.4.1 A soçobra espiritual entre autor e obra

Bernal Granados, em seu livro *Anotaciones para una teoría del fracaso* (2016), elabora um esboço teórico sobre este tema e pretende achar os modos de relação entre “autor” e “obra”, e entre “obra” e “leitor”. Porém, antes de chegar a esses binômios, ressalta algumas reflexões que encaminham seu pensamento para desenvolver o tópico do **fracasso**. A primeira ideia se encontra em uma das obras fundamentais da cultura ocidental: a *Odisseia*. Se observamos como Bernal Granados, poderemos coincidir em que parte do fundamento dessa história é o fracasso, isto devido às várias tentativas de Odisseu por chegar à ilha de Ítaca e que fazem do seu retorno uma viagem não simplesmente demorada, mas também atropelada:

A viagem de ida e volta de Ulisses; desde Ítaca até as Colunas de Hércules, adquire sentido graças ao retorno e à possibilidade de relatar o que aconteceu durante o percurso. O *retorno* é importante e sem ele não haveria relação nem valoração dos fatos, mesmo que seja desde um paradigma crítico ou imaginativo⁴⁷ (BERNAL, 2016, p. 68, tradução e itálicos meus).

⁴⁷ Texto em espanhol: *El viaje en redondo de Ulises; desde Ítaca hasta las Columnas de Hércules, adquire sentido gracias a su regreso y a la posibilidad de relatar lo que ha acontecido durante su travesía. El regreso es importante y sin él no habría relación ni valoración de los hechos, desde un paradigma ya sea crítico o imaginativo.*

Como menciona Bernal Granados, o fato de Odisseu ter retornado para Ítaca outorga sentido à viagem, e por tanto aos seus fracassos, pois permite conhecer e valorizar as vicissitudes que aconteceram na travessia. Deste modo, identifica-se que o “retorno” é um elemento importante para o **fracasso**, pois o possibilita como discurso poético. Assim aparece nosso primeiro binômio: “fracasso-retorno”. Este é um binômio de co-dependência, porque nenhum dos elementos antecede ao outro; os dois se encontram no mesmo nível valorativo. Se o retorno acontece, mas não se tem nenhum **fracasso**, ou nenhuma quebra de s, então a viagem passou sem muita valoração para uma narrativa que desse conta da própria viagem; e por outro lado, se houve **fracasso**, mas não houve retorno, também estamos sem história devido a inexistência de alguém que possa contá-la. Daí que este binômio indique 1) se algum dos elementos faltar, não teremos narração, e 2) na Literatura será possível achar histórias que fundamentem seu argumento neste binômio de “fracasso-retorno”. Em outra ordem de ideias, se na Literatura há uma história, enquanto ela representar o “retorno” de algum lugar, terá seu fundamento argumentativo no “**fracasso**”⁴⁸.

A proposta de Bernal vai além ao destacar a relação etimológica entre a palavra “fracasso” e “naufrágio”, relação também infranqueável porque a *Odisseia* é uma viagem de navegação. Por um lado, “fracasso” vem de *frangere*, que quer dizer romper ou fraturar, entanto que “naufrágio” vem de uma palavra composta por *navi* e *fragium*, que significaria “nau fraturada” ou barco quebrado. Nesse sentido, o naufrágio constituiria o fracasso da navegação; reitero, como na viagem de Odisseu. Nessa relação, Bernal encontra outras analogias relacionadas ao fenômeno literário. Ele considera que o “autor” pode ser comparado com um navegante ou com o “capitão” de barco; e, portanto, a “obra pode ser comparada com o “barco”. Assim obtemos dois binômios: “autor-capitão” e “obra-barco”.

Observando deste modo o “autor” e a “obra”, podemos inferir que o **fracasso** se torna uma latência simbolizada pelo “mar”, isto é, atravessada pela derrota do “naufrágio”: “[o mar é] a soçobra espiritual do poeta em relação com as forças elementares do seu entorno. Assim como a impossibilidade de transcendê-las”⁴⁹ (BERNAL, 2016, p. 24, tradução e colchetes meus). Porém,

⁴⁸ Bastem de exemplo duas histórias de naufrágios que têm entrado no corpus da literatura: *Infortunios de Alonso Ramírez* de Carlos de Sigüenza y Góngora (1690); e *Naufragios* de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca (1542). Em ambas histórias, o resgate dos naufragos permitiu o conhecimento, no primeiro caso, dos perigos e tráficos da Nova Espanha com o comércio naval em outros locais do mundo, e no segundo caso, o conhecimento das tribos que estavam além das fronteiras (regiões) tenochcas e que ajudou no processo de conquista.

⁴⁹ Texto em espanhol: *la zozobra espiritual del poeta en relación con las fuerzas elementales de su entorno. Así como la imposibilidad de trascenderlas.*

neste processo analógico, ainda carece o par que completa o binômio com “mar”, porque ele só simboliza a latência do **fracasso** entre “capitão-barco”. Bernal (2016) estabelece essa latência de **fracasso** no início da obra literária, quando o “autor” se encontra diante da folha em branco, perguntando-se “que dizer?” e “como dizê-lo?”. Deste modo o binômio se completa com as próprias perguntas que espelham a soçobra do mar na Literatura, perguntas que, ao fim e ao cabo, auxiliam na constituição do **repertório** ao implicar a exploração no **sistema literário**. Assim, surge uma tríade de binômios: “autor-capitão”, “obra-barco” e “quê/como dizer (repertório)-mar”. Em termos gerais, podemos dizer que este **fracasso** da relação “autor-obra” se encontra no momento em que o “autor” escolhe seu material literário, ou seja, na dimensão do **repertório**. A relevância do **fracasso** é tal que se torna condição de existência da obra literária, e, portanto, a “obra” será também a testemunha do retorno do **fracasso** autoral ou poético. Nas palavras de Bernal:

Destino, azar, cálculo, simulação, espírito, naufrágio: são estas algumas das ideias envolvidas na preparação do poema [...]. É inútil tentar sua glosa ponto por ponto, pois isso derrubaria as intenções do poeta: fazer ao lado a perseguição de um sentido totalizador de linhas, cuja ordem tipográfica [...] pretendia a abolição do sentido⁵⁰ (BERNAL, p. 32-33, tradução minha).

Se se percebe a relativa sintonia deste trabalho com aquele de Bernal, poderemos harmonizar o que se intitula de “sentido” com o que aqui chamamos de “*afectos*”. O poeta (escritor) empreende seu trabalho criativo na soçobra espiritual que o coloca em frente à latência do **fracasso**. Ao se perguntar “quê/como dizer”, o “autor” navega na procura dos “*devires*”, dos “*blocos de sensações*”, assim como das formas concretas pelas quais serão expressos na obra literária. Mas o “autor” não terá certeza em encontrar as formas que melhor condensem esses *afectos*, porque essas perguntas condicionam a escolha no **repertório**, e representam aquela náutica pelo “*destino, azar, cálculo, simulação, espírito e naufrágio*” da criação poética.

Dito de outra forma, o “autor” navega com soçobra pelo que aqui chamamos de **repertório**, desde o material abstrato das utopias (potências do “ser-dizer” e “poder-dizer-abstrato”), até o material concreto da realidade convencional (potências do “poder-dizer-concreto”). Assim, a escolha perpassa diversos nodos do **repertório**, fazendo sinapses, por exemplo, no mundo

⁵⁰ Texto em espanhol: Destino, azar, cálculo simulación, espíritu, naufragio: *éstas son algunas de las ideas involucradas en la preparación del poema [...]. Es inútil intentar su glosa punto por punto, ya que esto echaría por tierra las intenciones del poeta: hacer a un lado la persecución de un sentido totalizador de líneas cuyo acomodo tipográfico, [...] pretendía la abolición del sentido.*

ideológico, nos textos modelares (ensaio, novela, romance, poesia etc.), nas estruturas (poéticas, narrativas etc.), nos gêneros discursivos (narrativo, descritivo, dialógico, argumentativo, expositivo), nas formas lexicais e gramaticais, e em outros tantos nodos. Não obstante, o percurso pelo **repertório** não representa uma certeza que possa garantir o “sentido” do texto literário, pelo contrário fica sempre latente o **fracasso** poético.

2.4.2 O fracasso das formas miméticas e sua renovação

O **fracasso** atravessa, no tempo, todas as dimensões do próprio **sistema literário** como uma problemática constante de **repertório**, mas que no final motivam a produção literária. A pesquisadora italiana Vittoria Borsò em “Estética del fracaso: escritura e inmanencia en las modernidades hispano-americanas” (2009), destaca a seguinte reflexão ao retomar o pensamento de Jacques Derrida: “O fracasso é a própria condição da performance em geral e da escrita em particular, além de que estruturalmente inclui o fracasso do sentido. A força de ruptura com o contexto coloca em movimento a escrita⁵¹ (DERRIDA apud BORSÒ, 2009, p. 120, tradução minha).

Pelo anterior, neste nível das materialidades (potências do “poder-dizer-concreto”), é importante coincidir com a proposta de Borsò, cujo entendimento do **fracasso** ocorre a partir de duas vias: 1) “saída do fracasso” e 2) “fracasso da saída”. Estes dois movimentos seriam, para Borsò, os motivos de renovação do cânone, já que essa saída não é outra coisa senão a saída das formas expressivas.

Esta autora afirma que, após o malogro das ideias dominantes de sujeito, religião e razão, depois da crítica freudiana e nietzscheana, as formas miméticas da arte que procuravam o belo, o sublime e a ordem, também fracassam, buscando agora o in-forme e o descontínuo (BORSÓ, 2009, p. 121). Por isso, surge a tensão entre criação-destruição, que motivará outras justaposições: 1) tradição-renovação, 2) analogia-ironia e 3) produção-fracasso.

Nesse sentido, a evolução literária que se enxerga, no caso da “saída do fracasso”, é que os **repertórios** (para ela só as formas concretas) não satisfazem as necessidades expressivas do poeta (escritor), optando por ultrapassar as formas tradicionais e procurar novas formas na linguagem

⁵¹ Texto em espanhol: *El fracaso es la condición misma de la performance en general y de la escritura en particular, la cual incluye estructuralmente el fracaso del sentido. La fuerza de ruptura con el contexto pone en marcha el movimiento de la escritura.*

que compensem esse **fracasso** expressivo (BORSÒ, 2009, p. 121). Pensemos, por exemplo, nas vanguardas históricas que, de certa forma, renovam a arte no início do século XX através de inovações expressivas como caligramas, literatura fragmentária, literatura filme, e outras várias experimentações da época.

No caso do “fracasso da saída”, por sua vez, apresenta-se a negação das três justaposições e a aceitação de suas contradições, isto é, que a linguagem não pode expressar através de formas inteiramente novas e, pelo contrário, volta uma vez mais para si com o intuito de expressar a condição humana, seu absurdo, seu fracasso e seu limite. Afirma Borsò (2009): “O fracasso não tem saída. É intrínseco à linguagem e, ao limitá-lo, socava a lógica das oposições”⁵² (2009, p. 123, tradução minha). Sem importar muito as formas expressivas que se tenham escolhido, elas próprias são já um signo que limita a expressão, que contém nos seus limites o significado e o sentido. Assim, o poeta (escritor) fracassará na tentativa de renovar inteiramente a arte e suas formas, pois no processo retorna precisamente às formas que pretende abandonar.

Por outro lado, ainda que claros os “*devires*” e as outras materialidades ou formas concretas do **repertório**, o “autor” há de dispor todos esses elementos na obra literária com intuito de construir “sentido”, porém fica latente o **fracasso** da obra, como já mencionado anteriormente, pois careceria da interpretação do “leitor”. Como aponta Candido: “O público [também] dá sentido à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador” (2019, p. 48). Bernal, com pensamento similar, considera que o sentido criado pelo autor está num constante ir e vir, pois é no plano da **recepção** que esse sentido pode alcançar sua plenitude. O problema é que essa plenitude não é sempre como esperasse o próprio autor; às vezes, é como melhor significa para o “leitor”, sobretudo porque a obra está ultrapassada por outras dimensões do **sistema** que podem ter maior relevância na **recepção**, de tal sorte que:

Os escritores e os artistas plásticos realizam sua obra apesar dos ditados da moda ou da linha social imperante. Fracassam, num sentido paradoxal, quando cumprem com o pedido da sua vocação e dizem o que têm que dizer a pesar dessa falta de equidade, da ausência de reconhecimento ou poder⁵³ (BERNAL, 2016, p. 16, tradução minha).

⁵² Texto em espanhol: *El fracaso no tiene salida. Es intrínseco al lenguaje y al limitarlo, socava la lógica de las oposiciones.*

⁵³ Texto em espanhol: *Los escritores y los artistas plásticos realizan su obra a pesar de los dictados de la moda o de la corriente social imperante. Fracasan, en un sentido paradójico, cuando cumplen con el mandato de su vocación y dicen lo que tienen que decir a pesar de esa falta de equidad, de esa ausencia de reconocimiento o poder.*

Resumindo os itens 2.4.1 e 2.4.2, eu afirmaria que existe uma soçobra sobre o **fracasso** do sentido no momento da criação, na relação entre “autor-obra”, porque a totalidade do **repertório** pode não oferecer ao “autor” as formas abstratas ou concretas, desejadas ou suficientes. Mas, existe também uma soçobra sobre o **fracasso** do sentido no momento da **recepção**, da interpretação, porque o sentido da obra pode ser alcançado de forma insipiente, ou inclusive tergiversado pelo leitor. Assim, veremos que:

Todas os lances dos homens parecem condenados ao fracasso, porque todas as nossas ações acabam batendo contra a parede do incomensurável. O final de todas nossas percepções (na palavra “percepção” espreita também a palavra “peripécia”) parece condenar-se no emblema do branco⁵⁴ (BERNAL, 2016, p. 289, tradução minha).

Tal seria a fortuna do escritor e do leitor, ou seja, por um lado, a latência do fracasso faria ao escritor mergulhar na soçobra do mar dos *afectos*, os quais não oferecem trégua na produção ou constituição de sentido (poética); e, por outro lado, o leitor navegaria à deriva na busca de um sentido com altas possibilidades de ser incompreendido, de fracassar na recepção (estética).

2.4.3 Aproximação à uma poética do fracasso

Para compreender melhor o tema do **fracasso**, considero importante estabelecer um esquema que possa nos ajudar a entender sua configuração como poética e seu avanço pelas distintas dimensões não só do **repertório**, como também do **sistema literário**. De igual forma, este esquema colabora na distinção dos diferentes níveis de atuação do **fracasso**, níveis que no final estabeleceremos, não como únicos e inamovíveis, mas sim como principais. Nas seções anteriores, se apreciava que o **fracasso** é fundamental no processo de criação, mas ainda assim precisamos saber como é que ele se constitui poética no **repertório literário**, saber como se configura, se espalha e se associa a outros nodos do sistema. Proponho no seguinte esquema uma forma em que o fracasso pode-se diagramar:

⁵⁴ Texto em espanhol: *Todas las empresas de los hombres parecen condenadas al fracaso, porque todas nuestras acciones terminarán estrellándose contra la pared de lo incommensurable. El final de todas nuestras percepciones (en la palabra “percepción” asoma también la palabra “peripeicia”) parece condenarse en el emblema de lo blanco.*

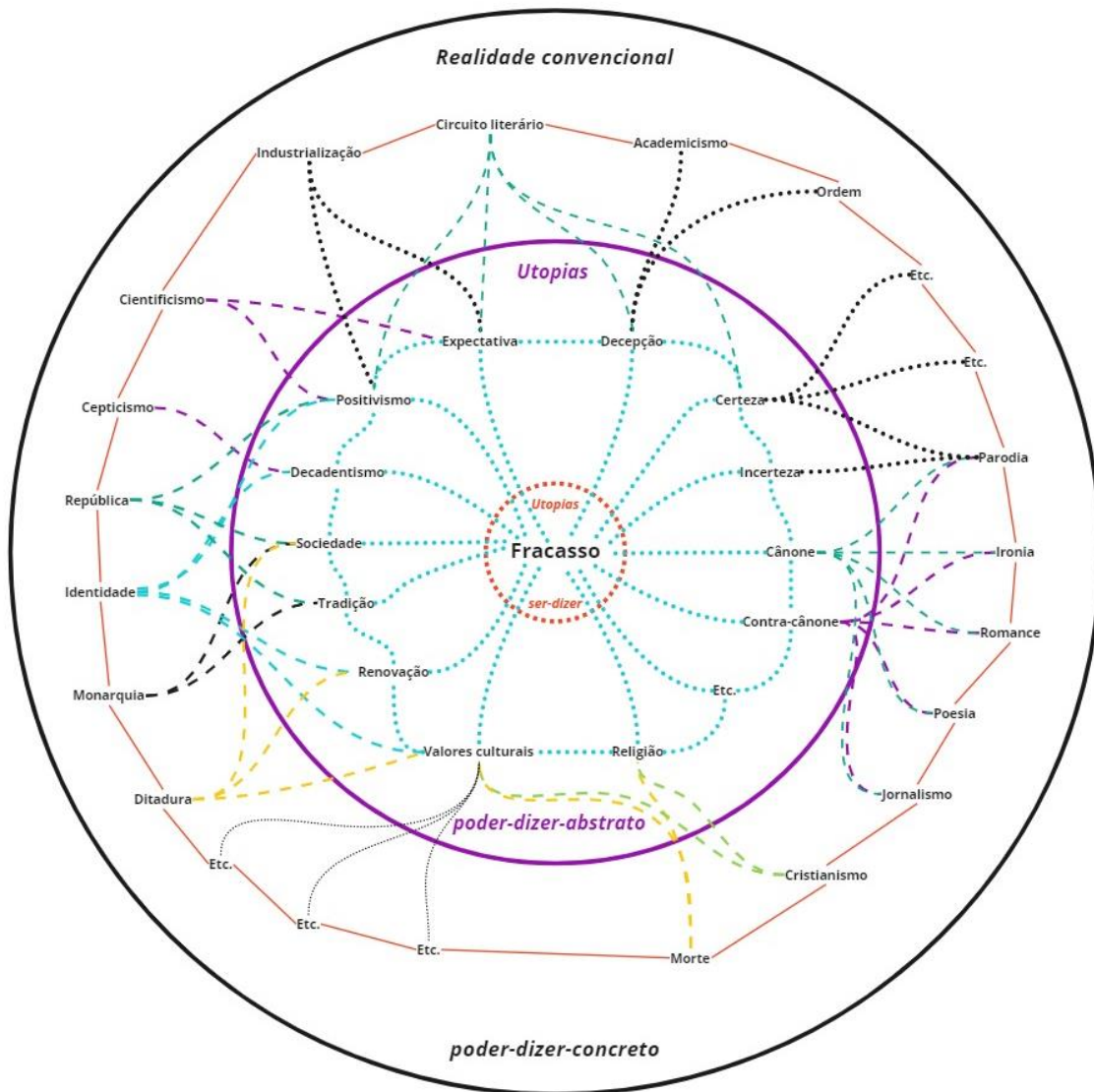


Figura 12. Poética do fracasso. Elaboração minha.

Vale esclarecer que, nos primeiros esquemas, apresentei um corte digamos frontal do **sistema literário** e do **repertório**, destacando assim um movimento de esquerda para direita, ou seja, das utopias para a realidade convencional. Agora, o que apresento trata-se um corte lateral (ainda que figurativo) do mesmo fenômeno. A intenção é mostrar o mesmo movimento, mas olhando desde outro ângulo. De tal modo que, sem importar como seja visto o **sistema** ou o **repertório**, se frontal ou lateral, se observará que o movimento acontece sempre como uma irrigação, ou melhor dito, de forma rizomática. Qualquer criação literária, a medida em que começa em qualquer dimensão do **sistema** e do **repertório**, avançará necessariamente desta forma, pois só

deste modo se estabelecem as sinapses entre os diferentes nodos havidos, tanto no **sistema literário**, quanto no **repertório literário**.

Como o eixo de análise desta pesquisa é o **fracasso**, então é através de meu arbítrio que coloco em um centro *x* o tópico, e a partir dele realizo um movimento rizomático para encontrar a maior quantidade de ligações no **repertório**. Por isso, e não precisamente nessa ordem, vemos os possíveis nodos que alcança o tópico ao estimular outros elementos no **sistema** e no **repertório literário**. Em outras palavras, vemos a construção de uma possível rede sináptica da poética do **fracasso**; poética construída de várias e múltiplas relações, algumas delas dicotômicas: -decepção, certeza-incertidumbre⁵⁵, positivismo-decadentismo⁵⁶, cânone-contra cânone; e outras de laços mais abertos: autor, escrita, ironia, retórica, paródia, texto modelares, outras artes, outras obras. (Fig. 11). Não afirmo que estes nodos sejam exclusivamente aqueles necessários e únicos para configurar a poética do **fracasso**, apenas que desta forma (rizomática) podemos observar o mapa poético de um autor ou de uma obra. Além disso, o diagrama permitiria focalizar e destacar os laços no processo de criação deste ou de outros tópicos que se analisem.

É possível observar que o **fracasso** não se encontra só no nível do fenômeno literário. Isto é, o **fracasso** pode ser analisado desde diferentes *locus* do **sistema**, em seus diferentes elementos. De minha parte, destaco quatro locais onde se apresenta esse **fracasso**: 1) no nível dos “blocos de sensações” ou dos *afectos*, que seria o *locus* mais amplo porque os *afectos* percorrem o **sistema literário** todo; 2) no nível das potências: “ser-dizer”, “poder-dizer-abstrato” e “poder-dizer-concreto”, isto o é, em formas abstratas e concretas; 3) no nível do **repertório literário** como condição poética da relação “autor-obra”; e 4) no nível do discurso narrativo, ou seja, na escrita como o material estrutural e concreto com que o autor configurou a obra literária, que no final serão aquele que estabeleça a relação obra leitor.

Ainda que o **fracasso** se encontre também na relação “obra-leitor”, pois é este último que ele realizará outra travessia com bandeira de **fracasso**, deixo para o apartado seguinte a exploração

⁵⁵ Utilizo “*incertidumbre*” no lugar de “incerteza” porque me parece que o termo se adequa melhor à tese, sendo aquele que não é simplesmente carecer de certeza, é, além disso, estar errante.

⁵⁶ Na tese de mestrado que elaborei em 2017, intitulada *La poética del fracaso en “Eu”, de Augusto dos Anjos*, destaco a relação oposta entre o positivismo e o decadentismo em dois níveis principalmente: língua e mundo ideológico. De tal sorte que, apoiado na literatura crítica do autor, o primeiro destaca o uso de alta frequência de termos e formas lexicais provenientes das ciências positivas do século XIX, misturados com expressões mórbidas, exageradas ou sem aparente motivação para se construir como superlativos-aumentativos, o que sugeria um mal uso da língua e, por tanto, uma certa decadência. E o segundo nível, centrado no mundo ideológico, que destacou a mistura de ideias provenientes dos avanços científicos positivistas com sua correspondente contradição que desvendava a ironia ou paradoxo do próprio pensamento positivista.

dessa relação, pois considero que seu tratamento deve ser chamado de “entropia” e não de “fracasso”.

2.5 A entropia literária

Do mesmo modo que o **fracasso**, nas obras estudadas a entropia também é uma condição própria da Literatura, e é uma característica intrínseca a esta concepção de **sistema literário**. Dito aspecto é tão fundamental que é justamente ele que fomenta a mudança, a mutação e a adaptação a novas realidades convencionais; ou seja, a entropia é fator de mudança na literatura. Diferente do **fracasso**, a entropia parece atuar mais do lado da **recepção** e da interpretação. Assim, podemos dizer que, para cada relação destacada aqui, tanto por Candido como por Bernal, existe uma condição⁵⁷ *sine qua non*; para o caso “autor-obra”: o **fracasso**; e para o caso “obra-leitor”: a entropia.

Embora não se possa dizer que, no caso da literatura, a entropia seja uma magnitude mensurável, cuja formulação conceitual prediga os efeitos do fenômeno literário, o que podemos afirmar é a tendência e a probabilidade de certas interpretações que são o resultado dos condicionamentos e orientações do texto literário. De tal sorte que a entropia pode parecer um andar em direção à desordem, ou à probabilidade de interpretações além das de um estado de coisas no presente. Ou seja, a entropia literária não é apenas a quebra dos horizontes de expectativas em uma interpretação, mas também a criação de novos horizontes que permitem interpretar por novos caminhos a obra literária.

O horizonte de expectativas ocorre pelas múltiplas condições de existência do texto literário, mas também pelas relações dessas condições no espaço-tempo, o que resulta em um relativo presente tripartido: o presente do autor, da obra e do leitor. Estas relações, ao criarem um

⁵⁷ Determinar, condicionar e orientar são termos que entram em conflito quando falamos do processo de leitura. Jauss, em *O texto poético na mudança de horizonte de leitura* (2002), ao falar a compreensão estética da obra literária, afirma que ela está *orientada* ao processo de percepção (p. 877). Mas, como essa orientação está dada pela disposição do texto, pela sugestão do ritmo e pela gradação gradativa da forma, então, poderemos ver que à “orientação” lhe precede um condicionamento dado na própria construção do texto literário. Neste sentido, os termos podem-se organizar, segundo seu sentido, do mais fechado para o mais aberto: determinação, condicionamento e orientação, respectivamente; daí temos no processo de leitura: 1) determinação, quando só podem ser escolhidos uns elementos em detrimento de outros e são eles que nos levam a uma interpretação única, pois o sentido não vai além, está “terminado”, 2) condição, quando o abanico de construções e interpretações se abre sugerido pelo repertório, e 3) orientação, quando o leitor escolhe alguma das sugestões do texto literário, das condições de sua construção, para interpretar um ou outro modo o texto literário. Assim, não há orientação sem um condicionamento prévio.

ou vários horizontes de expectativa, como salienta Jauss (2002)⁵⁸, condicionam as futuras interpretações literárias, pois estes três elementos se afastam entre si tanto no espaço quanto no tempo. Daí que seja muito importante trazer à baila a proposta de Umberto Eco em *Os limites da interpretação* (2015), chamada de leitura literal⁵⁹, posto que é através dela que contaremos com um ponto mais ou menos estável para iniciar a interpretação de um produto literário; ademais, é através dela que poderemos acessar níveis de interpretação posteriores, como níveis metafóricos, simbólicos, históricos⁶⁰, etc.

Na referida obra, Eco entende a leitura literal como a busca que fazemos como leitores das três distintas *intentio*: *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*. Por isso faz-se importante de entender que “os signos literários são uma organização de significantes que, ao invés de servirem para designar um objeto, designam instruções para a produção de um significado” (ECO, 2015, p. 6). Ao concordar com Eco, admite-se que, quando se analisa uma obra literária, apresentam-se três opções mínimas de interpretação: 1) aquilo que o autor queria dizer, mas que não o fez diretamente, 2) aquilo que o texto diz independentemente do que queria dizer o autor, e 3) aquilo que serve só as intenções do leitor, mas que nada tem a ver com o que queria expressar o autor (ECO, 2015, p. 7).

É importante também destacar que a leitura é, por sua vez, um sistema de interpretação semiósica e semiótica (ou se preferimos, semântica e crítica), como segundo explica Eco:

A interpretação semântica ou semiósica é o resultado do processo pelo qual o destinatário, diante da manifestação linear do texto, preenche-a de significado. A interpretação crítica ou semiótica é, ao contrário, aquela por meio da qual procuramos explicar por quais razões estruturais o texto produzir aquelas (ou outras, alternativas) interpretações semânticas⁶¹ (ECO, 2015, p. 12).

Não obstante, sem importar muito qual o tipo de leitura que procuremos, ambas devem-se sustentar no próprio texto. Isto porque, como também afirma Eco ao retomar o pensamento de Santo

⁵⁸ Para Jauss, o horizonte de expectativa une-se ao horizonte de experiência, ambos relacionados à primeira leitura ou com a percepção do texto literário. Ainda que esta pesquisa dialogue com a proposta de Jauss, optei pela forma com a qual Eco compreende o processo de interpretação. No primeiro, tudo parece permanecer na relação obra-leitor; no segundo, na relação autor-obra-leitor.

⁵⁹ Em certo grau, esta leitura literal poderia coincidir com a leitura perceptiva ou estética de Jauss (2002), também chamada de primeira leitura.

⁶⁰ Seguindo o diálogo com Jauss (2002) estas outras leituras podem-se corresponder às leituras interpretativas históricas e reconstitutivas que reflexiona este outro autor.

⁶¹ Pode-se observar um diálogo próximo à proposta de Jauss (2002), porque ele afirma que o sentido global de uma obra pode ser concretizado entre os vários significados na obra, os quais estão realizados (em formas concretas) nas estruturas e meios do texto poético (p. 876).

Agostinho: “uma interpretação, caso pareça plausível em determinado ponto de um texto, só poderá ser aceita se for reconfirmada – ou pelo menos se não for questionada – por outro ponto do texto” (ECO, 2015, p. 14).

No parágrafo anterior, é possível ver uma aproximação com Stierle em “Que significa a recepção de textos ficcionais?” (1979) quando afirma que: “Nenhum texto diz apenas aquilo que desejava dizer. Cada texto sofre a coerção inevitável de produzir uma comunicação suplementar e não prevista. Depende do próprio modo de comunicação em que medida a comunicação suplementar, assim engendrada, se torna eficaz à recepção ou é por ela naturalizada” (p.142). Nesta pesquisa, uma vez mais, preferimos a proposta de Eco (2015) porque parece tomar outro caminho não centrado no tema do texto literário. Isto é, parece mais abrangente ao considerar três tipos de *intentio*, e não só a dicotomia “horizonte interno” e “horizonte externo” do tema do texto. Ainda assim, merece uma análise particular para estabelecer com certeza os laços e diferenças entre teorias.

Retomando a questão da leitura, ver-se-á que é aí, no início da interpretação, a entropia tem sua ingerência de tal modo que pode nos levar a pontos diferentes no horizonte de expectativa, isto é, a lugares de interpretação que não se tinham pensado antes ou que no momento não se teve o interesse de pensá-los. Dado que esta concepção de **sistema literário** é do tipo de rede neuronal onde diversas dimensões estão em constante contato, e que a interpretação pode ser uma dimensão desse sistema e, também, que por si só constitui um sistema, então as perguntas que devemos resolver basicamente são três: 1) como a entropia afeta a **recepção**? 2) como a entropia afeta a interpretação? e 3) como afeta a entropia ao próprio **sistema literário**?

Atualmente, o fenômeno literário não se encontra fechado em si mesmo, mas sim oferece diversas entradas e saídas que multiplicam, precisamente, as suas interpretações. Do mesmo modo, se se retoma de Eco a defesa do sentido literal como primeiro nível de interpretação (2015, p. 11), poder-se-ia notar que existe uma razão de entropia devido a “espaços de leitura” e “tempos de leitura”, quer dizer, uma entropia dada por um “aqui-agora” do leitor empírico que recebe e atualiza o texto. Por isso, seria um subterfúgio pensar que o texto não é alterado no seu sentido literal, pois ele é afetado pelo “aqui-agora” do leitor em concreto.

Como a entropia sempre avança por caminhos alternos e divergentes ao horizonte de expectativa, o qual é criado no processo de interpretação, então a recepção também identifica que

se encontrada afetada a sua posição dentro de um sistema de hierarquias⁶² que valorizam a obra literária em um lugar e tempo específico. Ademais, essas outras interpretações poderiam determinar a sobrevivência da obra literária dentro do **sistema literário**⁶³, até inclusive chegar a apagá-la da memória coletiva. Para além disso, como não se pode supor que a leitura literal seja única e inamovível, pois está atravessada por um “aqui-agora” particular, então deve-se supor que novos leitores acharão fissuras ou interstícios que antes passaram despercebidos e que, por esta razão, o horizonte de expectativas, dado em um estado de coisas no presente, potencializa a entropia da própria interpretação⁶⁴.

Deve-se estabelecer a diferença entre **recepção** e interpretação. Podemos dizer que ambas são um processo localizado na relação entre obra-leitor, que ambas estão à procura do significado ou dos significados da obra e que, conseqüentemente, estão na intenção de construir sentido. Mas, a **recepção** deve ser entendida também como o status de uma obra determinada, cujo nível hierárquico em uma sociedade está condicionado pelo espaço e tempo de **recepção**. Isto é, quando um leitor empírico se encontra diante de uma obra *x*, ela mesma tem um ponto inicial socio-hierárquico que é dado pelas múltiplas dimensões do **sistema literário** que a constituem. De tal sorte que a experiência estética da **recepção** está condicionada já pela hierarquia da obra no momento da própria **recepção**, visto que a interpretação deve ser entendida como a leitura semiósica e semiótica que se faz de uma obra *x*, leitura que, primeiro, decodifica os signos para entender a obra no nível semântico, e posteriormente tenta entender os propósitos composicionais da obra para achar o sentido transcendental. Mas, como ambas estão atravessadas pelo fenômeno da entropia, por isso abordamos as duas juntas.

Agora, para concluir esta seção, pode-se fazer da entropia uma conceitualização como aqui sugiro. Primeiro, o autor se afasta de sua obra quando interrompe a escrita dela totalmente; é nesse momento que se cria a primeira acompanhada de um tempo-espaço singular, único e contingente.

⁶² Mais adiante demonstrarei que essas hierarquias se encontram nas relações concretas da obra literária com outros elementos no âmbito do que eu chamo de circuito literário.

⁶³ Como ainda não se estabelece a diferença entre sistema e circuito, continuo utilizando o termo sistema.

⁶⁴ Poderia colocar-se como exemplo as novas interpretações que se fazem de Sor Juana Inés de la Cruz, através de uma postura feminista, ou, como exploro no meu trabalho sobre a décima musa (2019), a utilização de figuras retóricas faz com que a interpretação dos seus versos possa ser duas em uma só. Assim no “Prólogo al lector” de seu livro *Inundación Castálida*, quando diz “leitor”, não só é o leitor comum da época, é também seu confessor que censurava sua produção literária. Por tanto, quando ela diz em outro poema “*hombres necios que acusais / a la mujer sin razón*”, o segundo nível de interpretação (leitura semiótica) teria que ser através de uma sinédoque: o geral pelo particular, Confessor=homens e mulher=Sor Juana, resultando esta interpretação: você, meu confessor, que me culpa a mim, Juana Inés de la Cruz, sem razão. (AGUILAR, 2019).

Esse tempo-espaço está em função do autor porque é o momento em que ele considera a obra fechada, sem futuras modificações substanciais, chegando a um estágio de entropia que podemos chamar de: Entropia 1 (E_1), e que corresponde à distância mais curta entre autor-obra. Este estado de “Entropia 1” equivale ao primeiro horizonte de expectativas, o que o autor pensa poderá ser interpretado de sua própria obra⁶⁵.

Depois, temos uma segunda quando a obra é publicada, porque está supeditada por si mesma, principalmente ao que mais adiante veremos como circuito literário, a outros elementos do **sistema literário**, e às variações que ela possa adquirir no percurso de futuras publicações, traduções e edições. Isto nos leva para a “Entropia 2” (E_2) que, a partir desse momento de publicação, começa a dilatar-se na linha espaço-temporal. E, finalmente, temos a terceira ou entropia, quando a obra é lida pelo leitor. Aqui o espectro é enorme porque essa leitura está atravessada pelo mundo ideológico do próprio leitor, do circuito literário dessa época em relação com o circuito ou circuitos antecedentes, e com os elementos todos do **sistema literário**, ou seja, pelo espaço-tempo do leitor no momento de sua leitura e de releituras. De fato, poder-se-ia estabelecer um laço com Jauss (1979) pois ele afirma que: A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético” (p. 46). Deste modo, esse efeito estético ou essa experiência primária correspondem com o que aqui se chama de Estágio entrópico 3 (E_3). Este será o momento máximo de dilatação entrópica ao longo de um amplo espectro de leitores concretos e crescerá constantemente dependendo do aumento proporcional de edições de uma obra e de leitores. Entropia 3 (E_3), é talvez o grau máximo de entropia, de horizontes de expectativas e de interpretações. A seguir apresento minha proposta de esquema dos estágios entrópicos.

⁶⁵ Não utilizo a notação “zero” para este primeiro estágio porque “um”, conceitualmente, indica “algo”, enquanto que “zero” indicaria “nada”.

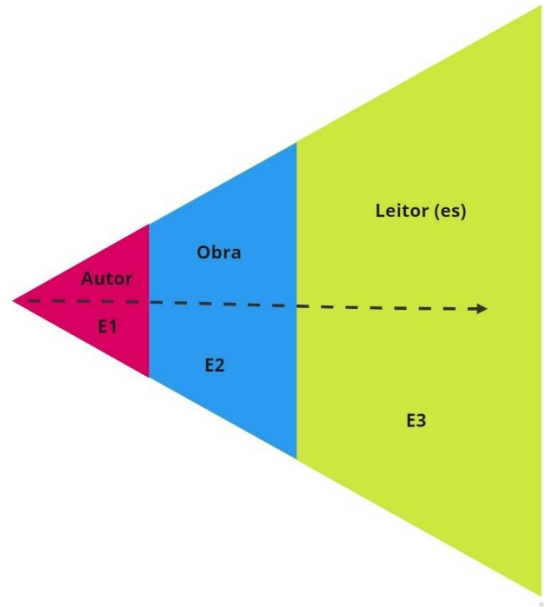


Figura 13. Esquema dos estágios entrópicos. Elaboração minha.

Fracasso e entropia não possuem a mesma acepção, ainda que a entropia possa passar como um tipo de fracasso; além de estar em polos distantes do sistema literário, um do lado do autor, a outra do lado do leitor. Enquanto o fracasso é aquilo que o autor não deseja, o que gera uma dúvida substancial no processo de criação, a entropia consiste naquilo que ultrapassa as expectativas de interpretação de um produto literário e que pode mudar sua recepção em um espaço-tempo determinado.

2.6 O método dos *affectos* e os princípios metodológicos

Através das considerações anteriores, se vê a imperiosa necessidade de deixar claro o método de análise, seus princípios e seus processos, ou seja, o sistema de interpretação que utilizarei para analisar os textos aqui propostos. Daí que, neste ponto, explique da maneira mais equânime possível o método de análise que utilizarei na comparação das literaturas brasileira e mexicana, e que chamarei de método dos *affectos*.

Dizíamos que, se a literatura não está na escrita, mas aí se manifesta, então a escrita é o caminho através do qual se chega à Literatura, quer dizer, ao valor literário. Não se deve desconsiderar que, ainda que este *corpus* de estudo esteja conformado por textos escritos com letra,

aqui se diz escrita em termos gerais, ou seja, se fala também de oralidade, de desenho, de plástica, enfim, de tudo quanto seja gráfico-plástico. Sobretudo porque se procura uma visão ampla e abrangente a qualquer manifestação, canônica ou não, tanto do que antigamente se entendia por Literatura, quanto do que agora poderíamos nomear assim.

Este método dos *afectos* está à procura precisamente desse valor chamado de literário, o qual se manifesta na escrita, mas nem sempre é claro e tácito, principalmente porque as vias de expressão podem ser diversas e utilizar múltiplos ou distintos canais de comunicação. Pensemos, por exemplo, nos códices mesoamericanos, tipo mayas ou mexicas, onde o canal é visual e a codificação logográfica (pictográfica e ideográfica). O resgate nessa escrita não seria só da história oculta nos signos, resgate de um fato histórico ou de uma fabulação mítica, mas também teríamos que identificar o valor transcendental conservado em bloco de sensações. Eis aí o valor literário, nas sensações que transcendem – atemporais – seu próprio aqui e agora e que apontam para o mundo ideológico, porque, como suscitado por Baktin em *El método formal de los estudios literarios* (1994): “tudo produto ideológico (ideologema) é parte da realidade social e material que circunda ao homem, é o momento do seu horizonte ideológico materializado”⁶⁶ (p. 48). Então, este mundo ideológico possibilita não apenas essa escrita, essa expressão, essa materialidade, mas também o seu próprio conteúdo significativo, já que contém em suas formas matérias um horizonte ideológico associado tanto ao autor, quanto ao produto.

Por isso, segundo Deleuze e Guattari, toda obra de arte é um bloco de sensações, e um bloco de sensações é um composto de perceptos e *afectos* (2010, p. 193). Como dizia anteriormente, estes elementos não têm referência material na nossa realidade, apenas produzem uma semelhança produzida por seus próprios meios, quer dizer, semelhança a si mesmos. Tratei da diferenciação entre a) percepto e percepção e b) *afecto* e afecção; e citei um exemplo que, no meu modo de ver, podia deixar claro o assunto dos *afectos*: “Não se escreve com lembranças [referências] da infância, mas por blocos de infância [de sensações], que são devires-criança [potências] do presente” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 198).

Quiçá possa parecer difícil utilizar um método que procura não referências diretas nas materialidades textuais, mas é importante que pensemos os perceptos e *afectos* como potencialidades. Assim: “os *afectos* são precisamente estes devires não humanos do homem, como

⁶⁶ Texto em espanhol: *todo producto ideológico (ideologema) es parte de la realidad social y material que rodea al hombre, es el momento de su horizonte ideológico materializado.*

os perceptos são as paisagens não humanas da natureza” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 200, itálicas do autor). Reitero, procuramos *afectos*, sinais de sensações que nos levem, por um lado, a reconhecer o valor transcendental do produto literário, ou seja, o valor propriamente literário; e por outro, a uma interpretação que mostre mudanças nas relações concretas dos produtos literários.

Como todo método, este que agora se explica trabalha com princípios que, embora pareçam limitantes, considero são aqueles que oferecem melhores resultados a esta análise comparativa. O primeiro princípio é a *imanência*, mas não uma imanência fechada na categoria “texto”, mas sim uma imanência centrada nos blocos de sensações (*perceptos* e *afectos*) que apontam a elementos outrem e outrora do texto, e que necessariamente dão luz a novas interpretações e reinterpretações. Assim, esta imanência que tratamos aqui enlaça os blocos de sensações não só com aqueles dentro do objeto de análise, mas também com outros que estão presentes não só na literatura, mas também em outras áreas do conhecimento e no mundo ideológico, tanto da obra quanto do leitor⁶⁷.

Não ignoramos a crítica existente sobre os autores aqui analisados, mas sim voluntariamente se prescinde dela em certo grau por duas razões elementares. Primeiro, diante da pergunta: como se enfrenta um leitor, novo ou com certa experiência, a um texto desconhecido ou sem referência cultural evidente? A imanência poderia ser uma resposta, pois a literatura brasileira e mexicana, duas grandes tradições, parecem divergir em virtude da carência de pontes que as vinculam. Deste modo, diante do leitor se configuram vários caminhos, dois deles são destacáveis: ler com os olhos da crítica e ler com seus próprios olhos. A segunda razão se liga com este trabalho. Seja do lado mexicano ou do lado brasileiro, articula-se melhor a imanência das obras ao tratar da recepção de textos literários. Na experiência primeira, parece conveniente ler com os próprios olhos, pois implica deixar que a Literatura “aconteça” em nós como percipientes do fenômeno literário, isto é, significa deixar que os textos literários emanem de si mesmos os *afectos* e, assim, poder ter a experiência estética da recepção, como sujeitos criadores do nosso próprio horizonte de expectativas.

O segundo princípio é a *leitura literal*, como bem aponta Eco em *Os limites da interpretação* (1992). Isto porque se deve ultrapassar o ponto de vista linguístico e entender a escrita como: “uma organização de significantes que, ao invés servirem para designar um objeto, designam instruções para a produção de um significado” (ECO, 2015, p. 6). Através dessa leitura

⁶⁷ Podemos ver como surge uma imanência complexa, pois não só considera o que o texto literário oferece como leitura, também considera no leitor seu próprio imanentismo.

literal o que se conhece num primeiro momento é uma diegese com seus limites estabelecidos no espaço-tempo narrativo, conhecemos a voz narrativa e sua distância respeito dessa diegese, e se conhecem todos os outros elementos que ajudam ao leitor no entendimento do tema, da trama e dos tratamentos temáticos.

O terceiro princípio é a consideração da Literatura (do mundo criado no texto literário) como uma *refracção*. Certamente se podem achar nos produtos literários elementos que se liguem à realidade convencional ou fática, o que nos levaria à consideração do mundo literário como um reflexo da realidade convencional. Mas deve-se estar ciente de que a Literatura é sempre outra realidade, uma alterna, ou seja, a Literatura é uma realidade utópica e que, embora sua origem esteja na realidade convencional, jamais por isso se poderia considerar ao texto literário e à própria Literatura como um reflexo dessa realidade, como se houvesse entre elas uma simetria de espelho. Destarte, a Literatura parece mais uma *refracção*, isto é, um desvio que avança pelo seu próprio caminho, bem distinto da realidade convencional, de onde foi originada. Se considerássemos a Literatura como um reflexo da realidade convencional, apontaríamos só para sua função social que destaca, entre outras coisas, a representação dos elementos dessa realidade, isto é, uma certa mimesis figurativa como explica Costa Lima em “A análise deleuziana de Francis Bacon” (2014): “[o figurativo] implica a relação de uma imagem com um objeto que ela se impõe ilustrar” (p. 247), porque procura representá-la como ela é. Enquanto dizer que é uma refração dessa realidade convencional, é dizer que, sem omitir a função social e representacional, agregamos a função poética-estética, ou, por outras palavras, uma certa mimesis figural como uma vez mais escreve Costa Lima: “o figural visa romper com toda a organicidade do que expõe” (p. 247), ou seja, entendo que se rompe com a realidade, porém sem desligar-se dela, e, portanto, vinculando-se a uma crítica não simplesmente literária, mas também social⁶⁸.

O quarto princípio é a *entropia literária* que deve ser entendida como a ruptura havida entre o “horizonte de expectativas” de interpretação e a interpretação concreta feita pelo sujeito leitor. Sobretudo porque se considera que: 1) o objeto de análise foi criado num mundo ideológico particular, condicionado ou determinado pelas relações espaço-temporais da época; e 2) o sujeito que faz a análise também está imerso em um mundo ideológico e em certas relações espaço-temporais que necessariamente condicionam sua interpretação.

⁶⁸ Pode-se observar que esta premissa aventura uma implicação na Literatura, o fato de poder considerar que a Literatura, não é apenas uma peça da arte, também é por sua vez uma crítica em si mesma da realidade convencional.

Finalmente, o quinto princípio é a *organização da leitura*, que realmente está subdividido em duas partes. A primeira parte é considerar que o escritor escreve não por interesse superficial de vanglória; a escrita vem por uma questão mais transcendental e é nesse impulso que o escritor-produtor cria um projeto literário, quer dizer, uma obra. Obra entendida como a totalidade da produção de um autor, e fragmentos aquelas manifestações que a compõem. Então, a obra literária estará subdividida e agrupada segundo interesses do próprio autor, podendo-se encontrar textos dessa obra no livro *x* ou no livro *y*. Destarte, este último princípio poderia ser um dos mais importantes, pois, para o método dos *afectos*, é importante a análise de um fragmento da obra que tenha sido organizada pelo próprio autor. Quando abordo fragmentos refiro-me a livros de contos, de ensaios, cartas, livros teóricos, etc., mas sempre sob a condição de estarem na organização que deu o próprio autor. A segunda parte é escolher a forma da leitura e basicamente são duas: lineal e não lineal. A escolha está em função do conhecimento sobre o autor, se ele acreditava que a literatura se fazia de tal ou qual forma, ou se foi mais tradicional na organização da escrita, por exemplo *Rayuela*, do escritor argentino Julio Cortázar, que foge da tradição estrutural lineal.

Certamente, começamos pela leitura literal, que vai nos colocando no terreno da expressão, da materialidade, dos elementos utilizados pelo autor para a construção do seu produto. Nesta primeira etapa, recomenda-se prestar atenção em todos os sinais que a codificação possa nos mostrar. Por exemplo, podemos utilizar os termos de Genette em *Figuras III* (2017) para caracterizar a narrativa como: ordem, duração, frequência, modo e voz, inclusive a chamada para elementos transtextuais que pudessem ser reconhecíveis (GENETTE, 1989, p. 9-10), isto serve para ter um começo estável e enxergar as estratégias discursivas e estruturais do autor. Essa primeira leitura deve ser despreziosa de profundidades, pois só está na procura de entender e compreender a história explícita em cada um dos textos do livro.

A partir desta entrada já se pode colocar na frente várias perguntas que guiarão a análise: 1) o que une todos os textos do livro além de temas, tramas ou tratamentos? 2) qual história alterna está-se contando? 3) se existe uma história alterna, a que outros textos ou mundos ideológicos aponta? e 4) os mundos ideológicos dos textos como dialogam?

Como esta busca de *afectos* não está na parte explícita do texto, deve-se buscá-la sutilmente em todos os elementos da narrativa. Poderiam estar em palavras, construções, estruturas, imagens evocadas, entre outros. Daí que esta análise seja intersticial, porque procura em aberturas mínimas os *afectos*, os quais, logo de se tornar afecção, nos levam a essa história alterna (que também

poderíamos chamar de correlato). O *afecto* é nosso passe para a *alteridade*, para a intimidade da escrita. Quando se deixa que essas sensações nos toquem ou entrem em nós mesmos, eis quando já podemos ver o que estava detrás do texto, da escrita, além das diegeses explícitas. Como Guattari (2015) afirma: “Quando “consumo” uma obra, [...] realizo uma cristalização ontológica complexa, uma alterificação dos seres-aí. Ameaço o ser a existir de outra maneira e arranco-lhe novas intensidades”⁶⁹ (GUATTARI, 2015, p. 118, tradução minha).

Por fim, aponto que o mundo ideológico, o fundo cultural, em si tudo o que podemos chamar de experiência e conhecimento do leitor, simplifica o número de leituras posteriores as duas primeiras: leitura literal e leitura analítica. Do mesmo modo, essa condição será a que determinará o grau de entropia e o rumo da análise.

Tendo claro o terreno onde se trabalha, os seguintes capítulos estão dedicados ao que se entende por **sistema literário** e sua composição multidimensional, o que se entende por **repertórios** e como eles atravessam todo o **sistema literário**, o que é o **fracasso** e entropia literária e como elas poderiam jogar dentro dos **repertórios** particularmente e no **sistema literário** geralmente, assim como o método que emprego em minha análise.

⁶⁹ Texto em espanhol: *Cuando yo “consumo” una obra, [...] a lo que procedo es a una cristalización ontológica compleja, a una alterificación de los seres-ahí. Conmino al ser a existir de otra manera y le arranco nuevas intensidades.*

Capítulo III

O fracasso de Lobato, Nájera e Couto

3.1 Devires de fracasso no repertório dos autores

Entendidos quais os elementos do **repertório literário** e qual a conceitualização do **fracasso**, procedemos à aplicação do método de análise para, posteriormente, e com maior clareza, propor uma leitura interpretativa das obras literárias que são o objeto de estudo da presente tese. No capítulo anterior, mencionamos que nosso propósito consiste na identificação de uma série de “*devires*” ou “*blocos de sensações*”, conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010), que assinalem o “fracasso”. No entanto, é necessário estarmos cientes do nível em que se desenvolve esta análise.

No final do ponto 2.4.3 deste trabalho, destaque quatro níveis possíveis: 1) os “*devires*”, 2) as potências, 3) o **repertório** e 4) o discurso narrativo. O método dos *afectos* propõe o caminho inverso do processo de criação, fazendo-nos seguir o caminho da realidade convencional às utopias. Desta forma, deve-se centralizar a análise nas materialidades ou formas concretas (neste caso a escrita), e depois salientar o **repertório** e suas relações com o sistema, em função dos “*devires*” que serão trazidos à luz na obra. Finalmente, deve-se verificar que esses “*devires*” permitam dizer que o tópico pesquisado atua como fonte rizomática de onde se espalha o **repertório** da obra. Portanto, centralizado o tópico do fracasso como fonte rizomática, chamamos o repertório produto desta análise de “poética do fracasso”, que consiste nas sinapses estabelecidas entre os elementos do **repertório** em função do fracasso.

Como já vinha desenvolvendo, o fracasso é construído por diferentes elementos, portanto os autores propostos para esta pesquisa devem ter os próprios, assim como terão seus próprios “*devires*”. E, ainda que coincidam entre si, também há casos de singularidade entre eles. Como afirmei anteriormente, o fracasso poderia ser o produto do encontro do pensamento positivista e do pensamento decadentista, ideias confrontadas nesse início-final de séculos XIX-XX. Matei Calinescu, em *Cinco caras de la modernidad* (2003), diz-nos que a *decadência* pode ser entendida como um termo para referir-nos à tendência social de perda dos valores socialmente aceitáveis (p. 158); enquanto que o *decadentismo* deve ser entendido como uma proposta estética ao final do século XIX (p. 68). De tal sorte que, os artistas decadentes, ademais de propor o culto do *eu*, se

opunham aos valores burgueses, que pregoavam o progresso, a democracia e o desenvolvimento como bases da civilização moderna, propostas altamente ligadas ao positivismo. Estes artistas consideravam que os ideais antes mencionados eram desvios demagógicos, já que acontecia o contrário nas sociedades e por tanto não se podia falar de progresso, mas sim de decadência. Daí que muita da proposta estética dos autores finisseculares fosse também crítica a essas visões de mundo burguês.

Neste capítulo, optei por apresentar esses devires de **fracasso** no **repertório** dos autores através de um esquema ou mapa, que permitirá olhar de forma ampla a poética deles. Não será o caso de todos esses elementos e o lugar que ocupam dentro do **repertório**, mas sim a maioria deles. Na seção 3.2, oferecerei uma leitura interpretativa que, de certa forma, permite estabelecer o que Roland Barthes em *Análisis estructural del relato* (2016) nomeia de correlato. Vale dizer que optei por apresentar neste terceiro capítulo os livros de contos, a saber *Urupês* (1918), *Cuentos frágiles* (1883) e *Asfódelos* (1897) e que o quarto capítulo se ocupará da novela e os romances⁷⁰, respectivamente *El bachiller* (1895), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915) e *Os Sertões* (1902). A separação não se deve apenas à complexidade dos gêneros narrativos, mas também para desenvolver outra temática que nos conduza, pouco a pouco, à mudança dos cânones⁷¹.

3.1.1 O fracasso em *Urupês*

Certamente, a primeira leitura de Monteiro Lobato e seu livro *Urupês* (1918) foi uma leitura de mero prazer. Sobretudo porque, para que o pesquisador possa analisar e encontrar tudo quanto se propõe de um objeto de análise, é importante primeiro ter gosto por ele; caso contrário o trabalho

⁷⁰ No caso de Euclides da Cunha, o classificamos como romance por sua extensão.

⁷¹ A fortuna crítica dos autores citados neste capítulo é ampla, diversa e variada, e nesse sentido ultrapassa os limites da metodologia aqui utilizada, especialmente a imanência das obras. Porém, alguns dos temas centrais que se pesquisam nestes autores são, de Monteiro Lobato os tópicos sobre o “Jeca Tatu” e a identidade nacional, a literatura infantil, o racismo, e seu papel como editor e promotor da leitura, principalmente; de Manuel Gutiérrez Nájera se destaca o papel do modernismo na escrita literária, seguido das questões sobre estilo decadente e artes modernistas. E de Bernardo Couto Castillo se destacam os estudos sobre a morte e o assassinato. Ainda que neles o fracasso não aparece como fundamento poético-estético, esta tese contribui nesse tratamento e, deste modo, tenta ser um primeiro passo para uma pesquisa individual com cada um deles sob o tópico do fracasso. Vale a pena mencionar, respectivamente, obras como *O espetáculo das raças — cientistas, instituições e questão racial no Brasil* (1870-1930) (1993), de Lília M. Schwarcz; *Monteiro lobato: intelectual, empresário, editor* (2006), de Alice Mitika Koshiyama; “Manuel Gutiérrez Nájera: la crónica como utopia” (1995), artigo de Carlos Monsivais; a própria *Antología del Modernismo mexicano 1884-1921* (2019) de José Emilio Pacheco; os estudos preliminares que apresentam a *Obra Reunida. Bernardo Couto Castillo* (2014) organizada por Coral Velázquez Alvarado; ou o artigo “El asesinato como creación estética em “Blanco y Rojo” de Bernardo Couto Castillo” (2011), de Lena Abraham, por nomear alguns.

de pesquisador seria inosso e vazio. Então, após dessa primeira *leitura literal*, e tendo em foco o fracasso, surgiu necessariamente a pergunta que busca as ligações sutis em todos e cada um dos contos que conformam o livro, além de me perguntar se essa ligação poderia ter alguma relação com o título. Deixarei a segunda pergunta para o ponto que abordará os correlatos dos livros. Quanto à primeira dessas perguntas, exploro agora com o seguinte esquema e sua respectiva explicação.

A complexidade de explicar o esquema a seguir radica precisamente na própria complexidade desta parte do *corpus* de pesquisa. Uma vez que ele, por si só, contém ligações nas várias dimensões do **sistema literário**, resulta infranqueável na explicação este movimento de ir e vir entre as dimensões. Portanto, a tentativa será me aproximar aos elementos mais concretos e destacar de que forma eles apontam para outros elementos em outras dimensões e que no final podem constituir os “devires de fracasso”, ou bem o fracasso como poética. Tratem os esquemas de *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato.

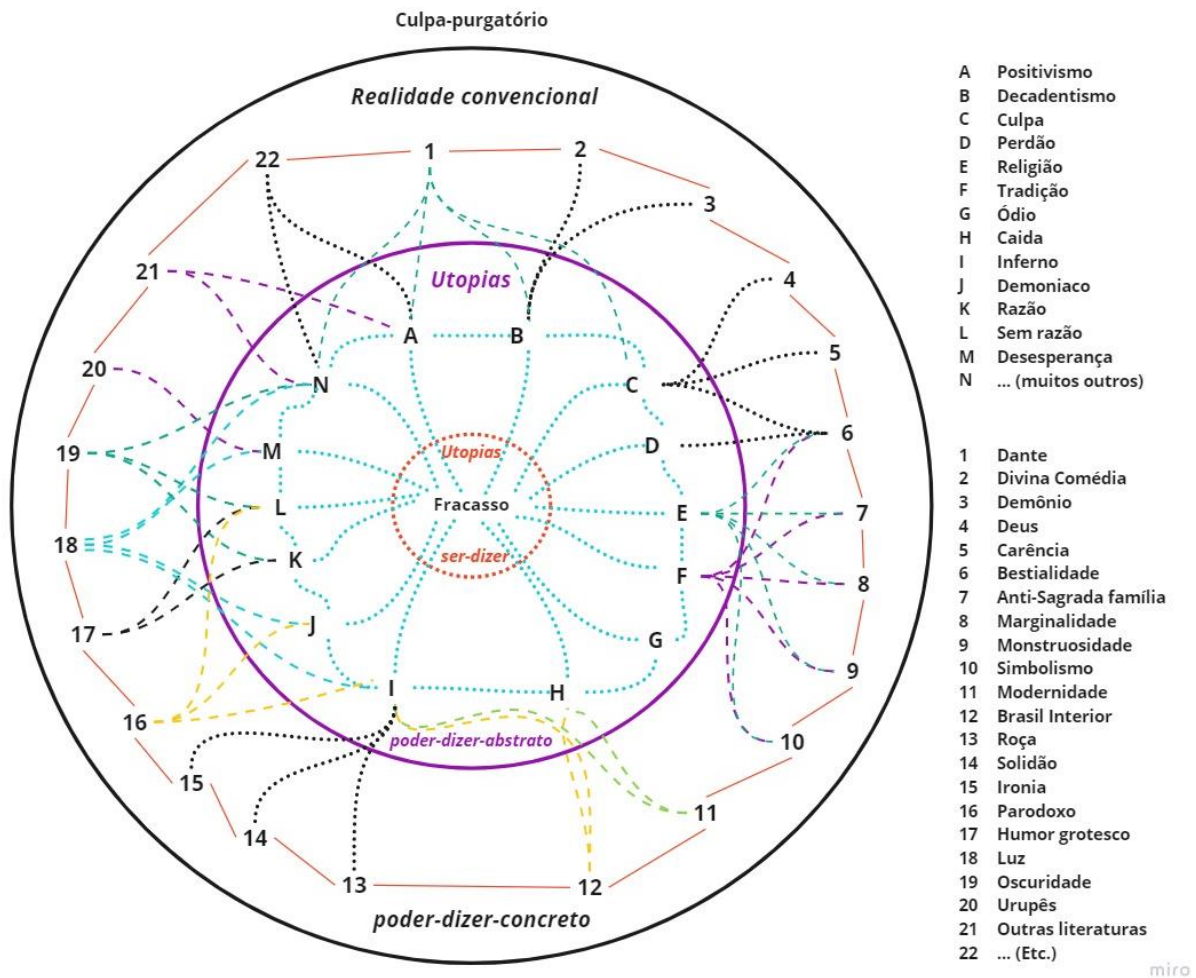


Figura 14. Esquema da poética do fracasso de Monteiro Lobato. Elaboração minha.

Urupês está constituído por um total de quatorze contos tematicamente coincidentes. O livro na íntegra foi organizado pelo próprio Monteiro Lobato, algo que já é um sintoma de consciência sobre o produto literário e a consequência de uma intencionalidade além da simples escrita. Ainda que o esquema anterior apresente a poética do **fracasso** do livro, pode-se afirmar que as narrativas de cada um dos contos geram sua própria narração, e isto dota de autonomia a cada uma das diegeses (GENETTE, 2017). Porém, no nível da narrativa, ou do discurso narrativo, é possível observar que existem ligações entre eles ao nomear lugares comuns como Itaoca, ou descrever paisagens semelhantes do interior do Brasil como a roça ou o sítio.

No nível da narrativa, observo que as narrações não contam histórias gloriosas, mas sim de fracassos. O discurso narrativo cruza-se com as personagens principais, e entre ambos como elementos do “poder-dizer-concreto”, ressaltam a relação havida entre “-decepção” ou, se prefere,

se destaca o “devir de fracasso”. Isto quer dizer que as personagens principais em *Urupês* contêm em si mesmas a criação de uma que será atravessada pela derrota e que fará, deles, anti-heróis ou fracassados. Assim, temos a materialização desse *devir-de-fracasso* através da síntese argumentativa dos personagens que se encontram em cada conto, como apresento na seguinte tabela:

no.	Conto	Fracasso no “poder-dizer-concreto” segundo os personagens
1	Os faroleiros	O faroleiro que pensa ter agido com justiça, mas foi enganado para participar de um assassinato.
2	O engraçado arrependido	O engraçado que quer ser levado a sério e isso o leva a provocar a morte de outra pessoa.
3	A colcha de retalhos	A moça comportada que rompe com os costumes da família e foge com o namorado.
4	A vingança da peroba	O pai que acha ter construído o melhor monjolo, mas nele morrerá (matará) o filho.
5	Um suplício moderno	O carteiro que pensa em se converter em chefe político, mas que acaba sempre requerido para o cargo de carteiro.
6	Meu conto de Maupassant	O inocente inculpado pela sociedade que acaba se matando.
7	“Pollice verso”	O moço bem estimado no povoado, mas que na verdade só se interessa pelo dinheiro para sair do Brasil.
8	Bucólica	A menina prostrada na cama que morre de sede pela negação da mãe do copo de água.
9	O mata-pau	O menino adotado que termina matando o pai adotivo, cometendo incesto <i>sui generis</i> e quase matando a mãe adotiva.
10	Bocatorta	O sujeito que todo mundo teme pelo aspecto e que se revela pior diante a incredulidade.
11	O comprador de Fazendas	O senhor que pensa haver vendido a bom preço seu sítio, é caçoado junto com a filha.
12	O estigma	A mulher que tenta ocultar seu assassinato, mas o filho nasce com a marca da vítima e a revela como culpada.

13	Velha praga	Os caboclos que parecem não estarem cientes das consequências das queimadas na Serra Mantiqueira, mas que mesmo assim continuam sua vida cotidiana.
14	Urupês	O Yeca Tatu que vive quase primitivo com o mínimo e sem se preocupar pelo porvir, aplicando a lei do menor esforço.

Tabela 2. O fracasso no “poder-dizer-concreto” de Monteiro Lobato. Elaboração minha.

Todas estas características manifestam-se como formas concretas, pois se encontram na própria narrativa, mas também se conectam com as formas abstratas no nível das potências do “poder-dizer-abstrato”, posto que nesse lugar reside o argumento de cada conto como abstração.

Também existem outras ligações na obra que não parecem simplesmente fortuitas, ou seja, que não são produto do azar ou da fortuna, mas sim produto da consciência plena de um projeto literário por parte de Monteiro Lobato. Identifico, aqui, outros “*devires*” aparecerem, o que nos leva também ao **fracasso**. Por um lado, existem “*devires*” relacionados com a tradição cristã que se apresentam de modo simbólico e em contra sentido; por outro lado, “*devires*” ligados à *Divina Comédia* de Dante Alighieri, como se o descenso ao inferno fosse localizado no Brasil; e finalmente “*devires*” decadentes diretamente opostos ao pensamento positivista. Assim, os chamarei de: “*devires-cristãos*”, “*devires-dantescos*” e “*devires-decadentes*”. Destaco, uma vez mais, como as sinapses entre “*devires*” facultam a aparição de outros dentro do **repertório** literário.

No início da obra de Lobato, estes novos devires mostram o seguinte. Os faroleiros guiam as embarcações por entre as trevas, quer dizer, iluminam o caminho, dão noção dele para que os navegantes cheguem seguros ao porto. Deste modo, falar da luz e de seu oposto a escuridão traz á luz uma latência sobre o conhecido e o desconhecido, sobre o saber e a ignorância, pelo que vemos na própria história como torna-se importante esse jogo de iluminação e escuridão, de verdade e falsidade, ou de razão e sem-razão. Neste jogo aparecem duas situações: 1) Deus como máxima iluminação e sua ausência como máxima escuridão, que envolvem um conhecimento, digamos, natural; e 2) a ciência como máxima iluminação e a ignorância como máxima escuridão, envolvendo o conhecimento, digamos, pseudo-natural: cultural.

O que passa despercebido para a leitura literal são os três “*devires*” que apontamos acima. A imagem lançada pelo conto, onde os navegantes se aproximam a praia e procuram a luz do farol

(o que motiva a história dos faroleiros em segundo nível narrativo) é a mesma imagem que Dante coloca no início da *Divina Comédia* [Inferno, Canto I, v. 19-27]:

19 Tornou-se a minha angústia então mais quieta
que no lago do coração guardara
toda essa noite de pavor repleta.

22 E como aquele que ofegando vara
o mar bravio e, da praia atingida,
volta-se à onda perigosa, e a encara,

25 minha mente, nem bem de lá fugida,
Voltou-se a remirar o horrendo passo
Que pessoa alguma já deixou com vida
(ALIGHERI, 1998, p. 26).

Assim como Dante atravessa com temor as trevas de uma selva escura, os navegantes do conto *Os Faroleiros* atravessam com temor as trevas do mar. Em ambos os casos, só quando se olha aquela luz distante, na colina ou no farol, a alma fica com calma, como pode ser destacado na citação seguinte:

[...] sem os faroleiros a manobrem a “óptica”, esses comedores de carvão haviam de rachar a toinha aí pelos bancos de areia. Basta cair a cerração e já se põem tontos, a urrar de medo pela boca das sereias, que é mesmo um cortar a alma à gente. Porque então nem farol nem caracol. É cegueira. *Navegam com a Morte no leme*. Fora disso, salva-os o foguinho lá de cima (LOBATO, 2014, p. 41, itálicas minhas).

Não é por acaso que estes “devires-dantescos”, apareçam inclusive pensando no personagem Caronte, da tradição literária grega, atravessando o Aqueronte e que esses *devires* se liguem com os “devires-cristãos” e os “devires-decadentes”, ambos simbolizados pela luz do farol.

No século XIX, a filosofia positivista sobrepôs o conhecimento científico sobre o conhecimento teológico, pelo que a luz divina do “devir-dantesco”, ligada a Deus e a razão, converte-se em uma luz artificial produto da tecnologia e do avanço científico, ligada à razão sem Deus. O problema com esta nova luz artificial é a sua fragilidade ante a renovação constante do conhecimento positivista. No mundo moderno, a luz de Deus é apagada da vida dos homens, e em seu lugar é colocada uma luz artificial que, dada sua renovação constante, não consegue oferecer certezas à humanidade; e pelo contrário, aumenta a incerteza ao ver-se limitada por aquilo que não pode conhecer, como a salvação da morte (devir-decadente).

A tônica de *Urupês* estabelece-se nesse primeiro conto: o “devir de fracasso” será constituído ou ligado, principalmente, por “devires-cristãos”, “devires-dantescos” e “devires-decadentes”. O homem está à mercê da ciência e em consequência em orfandade divina, pois deus agoniza, deus morre no mundo moderno. Mas, se Deus morre nas sociedades de tradição cristã, então esses homens não terão maior destino que a morte positiva⁷². Assim, a modernidade é uma armadilha sem saída que oferece um conhecimento limitado, mas no processo elimina a Deus da equação e, diante o paradoxo da ciência de, apesar de todo seu conhecimento, não conseguir salvar aos homens da morte, lhes oferece uma angústia terrível que acelera o caminho a essa morte positiva: “[os homens] Navegam com a Morte no leme” (LOBATO, 2014, p. 41).

Assim, vários *afectos* do mundo cristão aparecem para contar uma história oposta à conhecida. Observa-se, por exemplo, a presença do demoníaco em *O engraçado arrependido*: “Como era de prever, a serpente venceu, e Pontes ressurgiu para o mundo um tanto mais magro, de olheiras cavadas, porém com um estranho brilho de resolução vitoriosa nos olhos” (LOBATO, 2014, p. 55). Pontes não é mais que o *afecto* de um Judas carnavalesco que acaba matando ao Jesus tropical (Maior Bentes), quando todos eles se reúnem numa última ceia *sui generis* em Barreiro: “Certa vez, findo o Carnaval, reuniu o major os amigos em torno a uma enorme piabanha recheada, presente de um colega” (LOBATO, 2014, p. 57). O maior, estoico como Cristo, é atacado pela gargalhada maldita do demônio; morrendo o Jesus tropical chega o triunfo do mal no mundo moderno, por outras palavras: a terra sem Deus é terra do Diabo.

Também há uma Maria das Dores (o personagem Pingo d’água), depositária das esperanças da família como se fosse a Virgem Maria que há de trazer em seu ventre o salvador do mudo: “Esta colcha é o meu presente de noivado. O último retalho há de ser do vestido de casamento, não é, Pingo?” (LOBATO, 2014, p. 64). Mas o mundo moderno traz consigo outras dinâmicas e Maria foge de ser a portadora da esperança dessa família. O retalho fica incompleto: não há Maria, por tanto não há menino Jesus, e não haverá esperança.

Na vingança da Peroba, além das lutas entre duas famílias, vemos uma Árvore Proibida como a do Paraíso, mas não pelo seu fruto e sim pela própria madeira, por sua matéria ou essência. No cristianismo, há várias referências à árvore da vida, desde o livro de *Provérbios* (15:4) por exemplo: “A língua sã é uma árvore de vida; a língua perversa corta o coração”. E, além disso, porque Santo Alberto Magno (XII-XIII) afirmou que “a eucaristia, o corpo e o sangue de Cristo

⁷² Lembremos que para a tradição Cristã a ausência de deus é a morte positiva.

são o verdadeiro fruto da árvore da vida”⁷³. Por conseguinte, cortar a peroba não oferece outra saída que o fracasso. Em Lobato, afirma-se: “Em cada eito de mato, dizia o meu velho, há um pau vingativo que pune a malfeitoria dos homens” (2014, p. 75). Esse fracasso de cortar-matar a *Peroba* é um *devoir* de morte positiva, “devoir-decadente”, devido a que a intensão é acabar com essa essência-referência a Deus, desligar-se dele. Em outro fragmento, também ligado a tradição cristã, mas agora no livro de Enoque, observa-se o seguinte: “E aquela árvore de agradável aroma, não de um perfume carnal; lá ninguém terá poder para toca-la até o tempo do grande julgamento” (25:6). Tocar-cortar a árvore marca um ponto da história cristã que tem a ver com o fim dos tempos e com a consumação da esperança na vida eterna; porém, o natural processo para chegar até dia do juízo final, vê-se postergado, e de certa forma ameaçado, ao cortar a árvore antes do tempo, quer dizer, sem esperar paciente que a palavra divina aconteça como tem que acontecer nessa tradição.

Reitero, cortar a peroba é mais uma tentativa por desligar-se de Deus, de alcançar a morte positiva, mas também uma tentativa de postergar o juízo final. Nessa tentativa fracassada, as cenas finais são de morte angustiada e terrífica, macabra. Na obra de Lobato vemos esse mundo agora macabro: Para fora, pendentes, duas pernas franzinas – e o monjolo impassível, assubir e descer, *chóo pan*, pilando uma pasta vermelha de farinha, miolos e pelanca... (LOBATO, 2014, p. 81). Assim, se o mundo está mudando, nessa evolução afastada de Deus não há consolo aos soluços da modernidade. Uma vez mais, Lobato mostra essa ausência de consolo divino:

[...] quando o monjolo maldito era já um monte escavacado de peças em dismantelo, o mísero caboclo tombou por terra, arquejante, abraçado ao corpo inerte do filho. Instintivamente sua mão trêmula apalpava o fundo do pilão em procura da cabecinha que faltava (LOBATO, 2014, p. 82).

Sugerido pelo texto de forma sutil, o mundo narrativo mostrado por Lobato transforma-se no lugar onde as penas humanas crescem sem consolo. Paulatinamente, a suspeita dos “*devires*” mencionados se confirma ao passo que mostra que o mundo moderno é, em efeito, o inferno. Portanto, aqui os anjos perderão sua função divina; não tem chance alguma no mundo moderno, porque ninguém pode valorizá-los. Nesse sentido, o carteiro carregado do *afecto* de Gabriel, o mensageiro de deus, abandona sua missão (*Um suplício moderno*). Entanto que em *Bucólica*, a santidade e inocência da Anica, um anjinho, é morta pelo desprezo da própria mãe. Da mesma

⁷³ Disponível em: <https://definicion.xyz/arbore-de-la-vida/> Acesso em: 6 jun. 2022.

forma, aparece, em *Pollice Verso*, um ente oposto à caridade de Jesus, sem preocupação pelo próximo e de desejos mundanos, sempre olhando seu proveito apesar dos outros.

Como se Monteiro Lobato replicasse a história de Maria e José, também vemos a aparição de um menino não produto da cópula. No conto *O mata-pau* temos a aparição-nascimento do filho do diabo por antonomásia ao nascimento de Jesus: “[...] Elesbão duvidou do bruxedo e, acendendo uma braçada de palha, lançou-a fora pela janela. O terreiro clareou até longe e eles vieram, a pouca distância, uma criaturinha de gatas a berrar com desespero de quem é absolutamente deste mundo” (LOBATO, 2014, p. 119). O menino não podia ser chamado de outra forma: Manoel Aparecido, como se se tratasse de um messias, mas de um que era muito *deste mundo*. Contravindo a figura do Cristo, Manoel é a viva encarnação do mal, mata ao pai apóstata, queima a casa e faz da vida da mãe um *inferno*.

No cúmulo dos *afectos*, o mundo se converte no inferno e se constata na Fazenda do Atoleiro, escreve Lobato: “[...]conta-se o caso de Simas, português teimoso que, na birra de salvar um burro já atolado ao meio, se viu engolido lentamente pelo barro maldito. Desde aí ficou o atoleiro gravado na imaginativa popular como uma das bocas do próprio inferno” (LOBATO, 2014, p. 125-126). Neste local, e precisamente nessa chamada boca do inferno, é que mora um demônio: Bocatorta, junto com seu cão Merimbico (*afecto* de Cérbero), que cuida da entrada a um lugar desconhecido e temido pelos habitantes de Atoleiro. Na fragilidade manifesta da Cristina (*afecto* de Cristo), o simples nome de Bocatorta, faz com que ela se estremeça de medo. A força maldita deste personagem entra no corpo da Cristina até matá-la. O mal vence ao bem, e no final, Cristo (Cristina) não pôde fazer nada contra a morte como dizia o texto bíblico: “Ele enxugará toda lágrima dos seus olhos, pois nunca mais haverá morte, nem luto, nem clamor e nem dor haverá mais” (Jó, 21:4). Perseguido pelos homens, e depois de consumir o máximo dos opróbios: roubar o doce beijo da Cristina no leito de morte, o demônio volta para os infernos, enquanto Cérbero, o cão Merimbico, “ainda lá estava, sentado nas patas traseiras, a uivar saudosamente com os olhos postos no sítio onde sumira o seu companheiro” (LOBATO, 2014, p. 137).

Todos estes “devires-cristãos” se misturam também com os “devires-dantescos”, não simplesmente pela alusão a esse cristianismo às avessas com formas infernais, mas também porque existem “devires de movimento” que semelham o descenso nos vários círculos da *Divina Comédia*. É possível estabelecer esse percurso começando pela imagem do farol do primeiro conto como se ela fosse a imagem da luz na colina em Dante. Este movimento de se adentrar, sugerido desde o

primeiro conto, marca a entrada aos infernos que continuará em cada um dos contos. Assim, a descida na escuridão do corpo de Cabrea é, isotopicamente, repetida como uma ida ao interior do Brasil até o ponto de chegar ao centro: Itaoca (caverna ou casa de pedra em guarani). Segundo as menções dos locais que apresentam os contos, se estabelece um percorrido geográfico do seguinte modo: mar → praia → Barreiro → roça → pântano → Itaoca, quer dizer, indo para o interior, para o profundo. E, segundo informação biográfica do autor, das próprias referências nos textos, como o trem, a Serra de Mantiqueira, e finalmente do lugar que hoje em dia leva o nome de Monteiro Lobato, esse percorrido pode ser também apresentado como: Santos → São Paulo → São José dos Campos → Taubaté → Buquira, ou seja, novamente confirmada essa ida para o interior:



Imagem 1. Fragmento do “Mappa da Província de São Paulo mandado organizar (sic) pela Sociedade Promotora de Imigração de S. Paulo, 1886”. Acervo Apesp⁷⁴. Traçado em branco meu.

Ao final, ambas obras encontram os maiores males no fundo do Inferno, que é para onde se move a leitura da obra. Assim, para Dante nesse fundo está Judas e o Diabo, para Lobato aí se encontra o pensamento destrutivo do Jeca Tatu que vai queimando a Serra de Mantiqueira, sem nenhum proveito. Desta forma, o mundo moderno se transforma no próprio Inferno, no lugar sem Deus onde a vida acaba positivamente. Não é útil tudo o conhecimento desenvolvido pela ciência positivista, a ironia resultante do “devir-decadente” é que a natureza por si, e a natureza das coisas, ainda figura muito desconhecida, enquanto nós somos as testemunhas da decadência do mundo moderno. *Urupês*, de certa forma, anuncia esse fracasso, e o apregoa sutil como um fungo que cresce à sombra.

⁷⁴ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/arquivonacionalbrasil/37637845541> Acessado em: 23 ago. de 2022.

3.1.2 O fracasso em *Cuentos Frálgiles*

Lobato e Manuel Gutiérrez Nájera estão na mesma sintonia, no sentido de que ambos apresentam uma poética semelhante e o mesmo tipo de “devires”. A seguir, apresento o esquema da poética do fracasso de Gutiérrez Nájera:

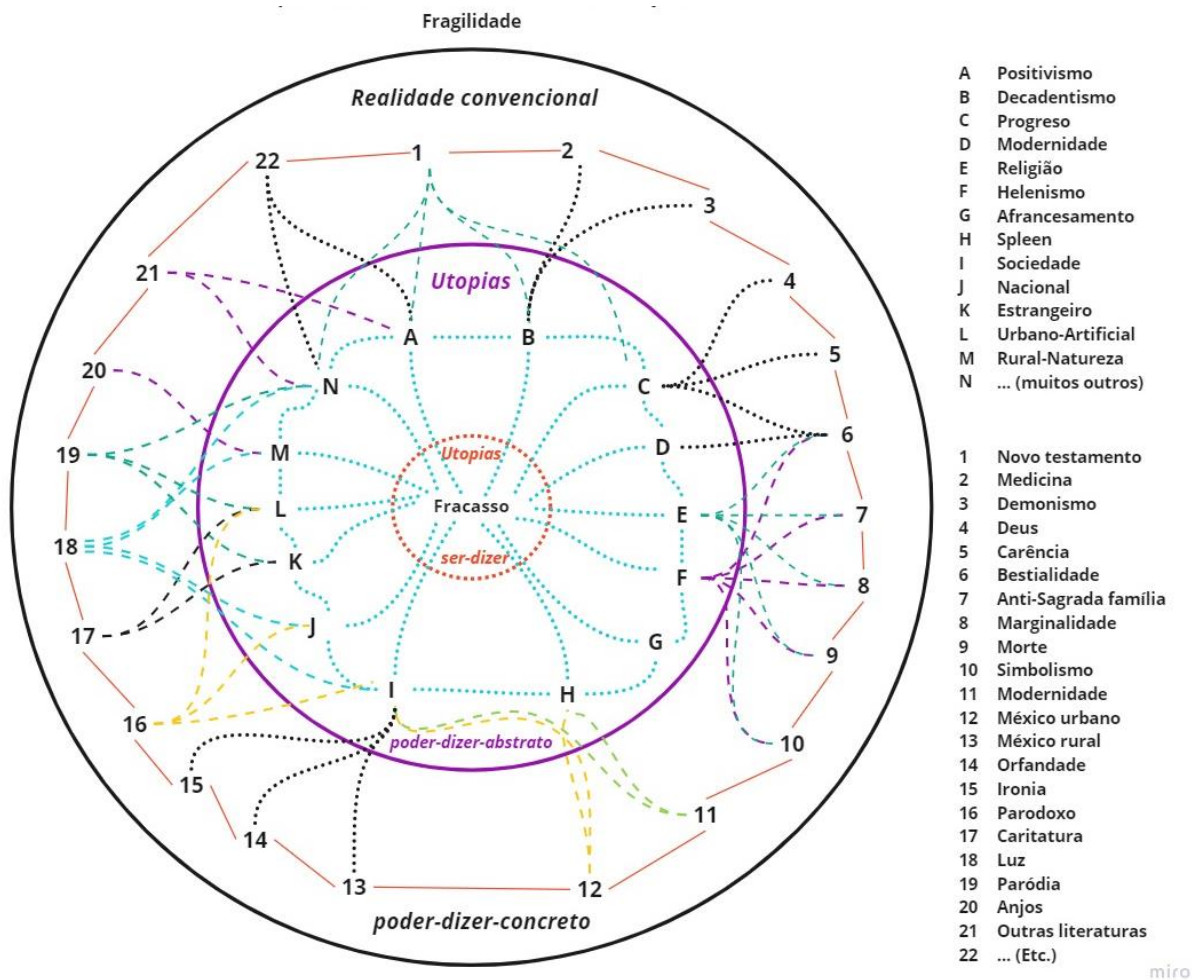


Figura 15. Esquema da poética do fracasso de Manuel Gutiérrez Nájera. Elaboração minha.

Chama a atenção que, ainda jamais haver conhecido Lobato, mas igualmente influenciado quase pelo mesmo mundo ideológico finissecular, também surjam nos contos de Nájera os “devires-modernos”, “devires-decadentes” e “devires-cristãos” que nos levam igualmente para o fracasso. É claro que existem particularidades, mas no fundo parece que podem ser constatadas as

semelhanças. *Cuentos Frágiles* (1883) compõe-se de quinze contos, todos organizados pelo próprio autor o que, como já afirmado, trata-se de um sintoma de consciência sobre o projeto literário. Além disso, este foi seu único livro publicado em vida. Nesta coleção de contos, observo, por um lado, a manifestação da divindade deslocar-se para os campos e ainda assim aparecer como um resíduo de Deus, como se fosse o que resta dele, sem poderes de salvação, mas manifesto; e por outro lado, alguns personagens divinos presos “nas” e “das” cidades, tendo só duas opções de existência: morrer ou ser parte do comum.

No início da obra, o conto *La balada de año nuevo* coloca um dos *afectos* mais profundos para os mexicanos: o culto divinizado à mãe⁷⁵. Na ficção, a Virgem, mãe de todos por sinédoque, ultrapassa o mundo sobrenatural para cuidar de um menino que está morrendo: “As cortinas estão fechadas, a veladora esparge ao redor sua luz discreta e a bendita imagem da Virgem vela à cabeceira da cama. Neném está mal, muito mal... Neném está morrendo⁷⁶” (NÁJERA, 2017, p. 33, tradução minha).

Mas a questão não é simplesmente que cuide de um menino como uma proteção mágica, senão que esse menino está sendo descrito como um anjo, como uma presença divina que morre ao cuidado da Virgem. Transcrevo dois fragmentos consecutivos que mostram este ponto: “O doutor há auscultado o branco peito do doente; com suas mãos grossas pega as mãezinhas diminutas do *pobre anjo*”⁷⁷ (NÁJERA, 2017, p. 33, tradução e itálicas minhas); [...] *o anjo loiro* dorme ainda no seu berço – ainda não se foi!”⁷⁸ – (NÁJERA, 2017, p. 36, tradução e itálicas minhas). Nesta ordem de ideias, observa-se que a morte está por perto do menino, enquanto uma virgem de gesso, simulada mão, carece de poderes para saná-lo. Assim, esse *afecto* de divindade vai tomando sua forma de menino Jesus, segundo o arquétipo dele⁷⁹: “Seus olhos negros –negros como os de sua mãe– estão carregados pelas olheiras, por essas pálidas violetas da morte. *Seus cabelos loiros lhe fazem como a aureola de um santo*”⁸⁰ (NÁJERA, 2017, p. 35, tradução e itálicas

⁷⁵ Não é por acaso este fenômeno se consideramos que uma das manifestações divinas mais importantes do panteão nahuatlaca é Coatlicue, e que, por exemplo, o mito da Virgem de Guadalupe está ligado à deusa Tonantzin.

⁷⁶ Texto em espanhol: *Las cortinas están echadas, la veladora esparge en derredor su luz discreta y la bendita imagen de la Virgen vela a la cabecera de la cama. Bebé está malo, muy malo... Bebé se muere.*

⁷⁷ Texto em espanhol: *El doctor ha auscultado el blanco pecho del enfermo; con sus manos gruesas toma las manecitas diminutas del pobre ángel.*

⁷⁸ Texto em espanhol: [...] *el ángel rubio duerme aún en su cuna –¡no se ha ido!–*

⁷⁹ Arquétipo na cultura mexicana, das figuras de gesso.

⁸⁰ Texto em espanhol: *Sus ojos –negros como los de su mamá– están agrandados por las ojeras, por esas pálidas violetas de la muerte. Sus cabellos rubios le forman la aureola de un santito.*

minhas). Por tanto não é a morte de qualquer menino, é a morte do “menino Jesus” que na narrativa carece do cuidado divino da Virgem.

Novamente observa-se que Deus não tem cabida no mundo moderno, e mesmo que as pessoas ainda lhe procurem, ele não está mais. A esperança de salvação está morta como ele: “nada se pode contra o mal? Não há meios para salvar uma existência que se acaba? [...]; Deus é bom, Deus não quer o suplício das mães; os médicos são torpes, sem moral, pouco importa para eles a profunda aflição dos amantes pais [...]”⁸¹ (NÁJERA, 2017, p. 34, tradução minha). A desesperança envolve aos personagens, o consolo não tem como chegar até eles, porque Deus não responde aos soluços dos pais, como observável na seguinte citação: “- Meu Deus, meu Deus, você não quer que ele morra; me mande outra pena, outro suplício: mereço. Mas não me arranque ele, não, não leve. Ele que te fez?”⁸² (NÁJERA, 2017, p. 35, tradução minha) Inclusive nesta cita anterior é possível ver certo confronto e reclamo ao se perguntar se o menino fez alguma coisa contra Deus. Ainda assim, o destino desse menino Jesus está fechado; o médico (*afecto* da ciência) o está condenando à morte. Deste modo, emulando as palavras que, segundo Lucas, falou o próprio Cristo: O Senhor, ao vê-la, ficou comovido e disse-lhe "*Não chores!*". (Lc. 7:13, itálicas minhas), este menino dirá: –Mãe, mãe, *não chores!*⁸³ (NÁJERA, 2017, p. 37, tradução e itálicas minhas)

O mais interessante vem adiante. Se Deus está condenado à morte, uma última tentativa dos homens para que ele não se afaste serão as oferendas. Daí que o pai diga: “–Se te aliviar, te comprarei uma carretilha e dois cordeiros brancos para te levar..., mas melhora, *meu anjo, vida minha!*”⁸⁴ (NÁJERA, 2017, p. 37, tradução e itálicas minhas). Finalmente, infranqueável a partida da presença divina, o menino toma os doces e homologa a comunhão, enquanto o pai homologa a humanidade toda quando é chamado “o homem”:

Neném pega com seus dedinhos amarelos uma amêndoa e diz:

–Pai, abre tua boca.

Pablo, *o homem*, o forte, [...] beija os dedos que põem essa amêndoa e entre seus lábios chora, chora muito⁸⁵ (NÁJERA, 2017, p. 38, tradução minha).

⁸¹ Texto em espanhol: *¿nada se puede contra el mal?, ¿no hay medios para salvar una existencia que se apaga? [...] Dios es bueno, Dios no quiere el suplicio de las madres; los médicos son torpes, son desamorados, poco les importa la honda aflicción de los amantes padres [...].*

⁸² Texto em espanhol: *–Dios mío, Dios mío, no quieras que se muera; mándame otra pena, otro suplicio: lo merezco. Pero no me lo arranques, no, no te lo llesves. ¿Qué te ha hecho?*

⁸³ Texto em espanhol: *–¡Mamá, mamá, no llores!*

⁸⁴ Texto em espanhol: *–Si te alivias, te compraré una carretela y dos borregos blancos para que la arrastren... ¡Pero alíviame, mi ángel, vida mía!*

⁸⁵ Texto em espanhol: *Bebé toma con sus deditos amarillos una almendra y dice: –Papá, abre tu boca.*

Este menino não morre na cruz, sua morte parece prematura, no começo do ano. Suas palavras estão imensamente carregadas de “devires-cristãos”, e com elas se despede da mãe (da Virgem): “Mãe, mãe, não me deixe só!”⁸⁶ (NÁJERA, 2017, p. 38, tradução minha), como o Cristo antes de morrer falando ao pai: “Deus meu, Deus meu, por que me abandonaste?” (Mt., 27:46).

Este devir se repete, novamente com um menino que emula ao menino Jesus. No conto *La mañanita de San Juan*, a natureza se conserva como o paraíso, onde os meninos podem viver em paz. Mas, atraídos pela modernidade, pela represa, pagaram com a vida essa escolha. Gabriel, um menino do conto e *afecto* ao arcanjo, não pode interceder pelo seu irmão que vai morrer afogado sem ninguém os ajudar.

E ambos gritam, exclamando depois:

–Ninguém ouve! Não nos escuta ninguém!

–Santo Anjo da guarda; por que você não me escuta?⁸⁷ (NÁJERA, 2017, p. 61, tradução minha).

Gabriel perdeu sua função de mensageiro de Deus, já não pode falar com ele. Ao final, presenciamos novamente outro “devir-cristão” de sentido inverso, pois fala outra vez da morte do menino Jesus, a Hóstia de cabelos loiros: “Já se abrem as águas, como se abre a multidão em uma procissão quando a *Hóstia* passa. Já se fecham e só fica por um segundo, sobre a onda azul, o *cacho liso de cabelos loiros!*”⁸⁸ (NÁJERA, 2017, p. 62, tradução e itálicas minhas).

Nesta ocasião, Deus também morreu a mãos do positivismo, mas é possível dizer que ainda fica alguma coisa dele no campo. Nele há uma manifestação outra do divino na natureza e aqueles que tentem misturar a modernidade com a natureza, estarão destinados ao fracasso. A modernidade, retira a santidade dos seres divinos, enquanto a natureza cobra ao ente moderno com a morte. Assim, em *La Novela del tranvía*, os “devires-cristãos” começam com o cobrador que às vezes é um moderno Moises abrindo em duas filas à gente como outrora abrisse o mar vermelho: “Os passageiros ondulam e se dividem em dois grupos compactos, para deixar passo expedito ao recém-

Pablo, el hombre, el fuerte, [...] besa los dedos que ponen esa almendra entre sus labios y llora, llora mucho.

⁸⁶ Texto em espanhol: –¡Mamá, mamá, no me dejes sólo!

⁸⁷ Texto em espanhol: *Y ambos gritan, exclamando luego:*

–¡No nos oyen! ¡No nos oyen

–¡Santo Ángel de mi guarda! ¡Por qué no me oyes?

⁸⁸ Texto em espanhol: *Ya se abren las aguas, como se abre la muchedumbre en una procesión cuando la Hostia pasa. Ya se cierran y sólo queda por un segundo, sobre la onda azul, ¡un bucle lacio de cabellos rubios!*

chegado. Assim se dividiram as águas do Mar Vermelho para que os israelitas atravessaram a pé enxuto”⁸⁹ (NÁJERA, 2017, p. 39, tradução minha). O poder divino está feito mundano, e aliás, é um poder que também está supeditado à vontade dos passageiros para se mover, ou seja, o poder de mover as massas de água, agora como Moisés moderno, está reduzido à vontade dos seres humanos para abrir um espaço onde ele passar.

Este Moises da modernidade às vezes é um sacerdote aspergindo água benta: “O cobrador sacode seu chapéu e um benéfico orvalho banha as caras dos circundantes, como se tivesse atravessado por meio do *wagon* um sacerdote distribuindo bênçãos ao aspergir água benta”⁹⁰ (NÁJERA, 2017, p. 40, tradução minha, itálicas no original). Mas esta água não é benta como aquela das igrejas, é benta porque é água de chuva, vinda de um Deus que está por aí nos fenômenos da natureza, é água caída do céu onde possivelmente está a divindade, porque não está mais com eles na terra. E da mesma forma vemos transformado o trem em arca de Noé: “[...] passo as horas agradavelmente encaixado nessa miniatura de Arca de Noé, tirando a cabeça pela janelinha, não na espera da pomba que haverá de trazer um ramo de oliva no bico, apenas para observar o delicioso quadro que a cidade apresenta neste instante”⁹¹ (NÁJERA, 2017, p. 40, tradução minha)

Assistimos à transformação dos personagens ligados à Bíblia em pessoas comuns, isto é, carentes de toda relação mágica-divina, apenas seres cotidianos sobrecarregados da vida moderna. Entidades humildes com todas as qualidades de santidade que: “aguardam a vinda do Messias”⁹² (NÁJERA, 2017, p. 43, tradução minha), mas que não chegará nunca, não nas cidades. E dizíamos que a oposição entre natureza e modernidade fez com que as últimas manifestações divinas fugissem para o campo, como em *La venganza de Mylord*, longe das modernas Babilônias que mudam o caráter das pessoas como se pode observar na seguinte citação:

[...] a cidade está triste, porque não pode menos que estar assim [...]. Você, no entanto, respira ar livre dos campos, bebê luz por todos os poros, galopa no cavalo por essas sombrosas avenidas, que adrede Deus colocou para os namorados, e você deixa que seu pensamento discorra pelos países do sonho, enquanto aqui pensamos em construir

⁸⁹ Texto em espanhol: *Los pasajeros ondulan y se dividen en dos grupos compactos, para dejar paso expedito al recién llegado. Así, se dividieron las aguas del Mar Rojo para que los israelitas lo atravesaran a pie enjuto.*

⁹⁰ Texto em espanhol: *El cobrador sacode su sombrero y un benéfico rocío baña las caras de los circundantes, como si hubiera atravesado por medio del wagon un sacerdote repartiendo bendiciones a hisopazos.*

⁹¹ Texto em espanhol: *[...] paso las horas agradablemente encajonado en esa miniaturesca Arca de Noé, sacando la cabeza por el ventanillo, no en espera de la paloma que ha detraer un ramo de oliva en el pico, sino para observar el delicioso cuadro que la ciudad presenta en ese instante.*

⁹² Texto em espanhol: *...aguardan la venida del Mesías.*

ferrovias e em pendurar uma rede de cabos telefônicos no domínio das corujas e dos gatos⁹³ (NÁJERA, 2017, p. 49, tradução minha).

Afastado Deus das cidades não há mais outra coisa que a frivolidade; os pecados e o mal a dominar o mundo. No conto *En el hipódromo* presenciamos um rito de bestialidade com a mulher que despreza aos homens, mas que se sugere manter relações com cavalos:

[...] acorda os cavalos e enrola o pescoço com os braços e os beija, e monta como uma amazona e se deixa cair entre as pernas de sua égua favorita; e esfrega com seu cotovelo lustroso a madeira dos buchos; e afunda as sapatilhas de cetim branco no esterco; e permite que o casco de seus cavalos brincalhões rasgue a crocante seda do vestido, e que suas grossas bocas frias molhem sua garganta e seu cabelo⁹⁴ (NÁJERA, 2017, p. 70, tradução minha).

Talvez não seja evidente para todos a seguinte pergunta, mas ela muito tem a ver com a cultura mexicana. Nas culturas pré-hispânicas, os deuses são tratados quase como humanos, eles comem, bebem, lutam, choram, amam, etc. E, mesmo que sejam tratados como tal, isso não quer dizer que sejam humanos, eles pertencem ao mundo natural e a essa realidade só temos acesso através dos sentidos. Agora, se deus está morto, por que ele ainda se manifesta?

Para os povos da antiga Mesoamérica, e para a grande maioria dos mexicanos na atualidade, nós não morremos, simplesmente transmigramos, quer dizer, vamos para o lugar aonde habitam os mortos, às vezes chamado de Céu, outras de Mictlan, mas este nunca será o Inferno. Assim, se uma pessoa morre, você sabe que a família e os amigos te esperam para comer no dia 1 de novembro e, embora esteja morto, será tratado como vivo; vivo em outra dimensão.

Na perspectiva do Modernismo da passagem do século, Deus não pode fazer nada porque já não é o deus vivo de antes, porque agora seu trono foi assaltado pela ciência e ele só é a essência presente em outra dimensão. Morto, mas não esquecido, porque alguém está-se lembrando dele; falamos da natureza, da Virgem, a mãe de Deus ou de Jesus (no mundo cristão): “Oh, manhã de São João! [...]; quisera eu te contemplar ao ar livre, aí onde você ainda aparece virgem, com os

⁹³ Texto em espanhol: [...] *la ciudad está triste porque no puede menos de estarlo [...]. Tú, en cambio, respirar el aire libre de los campos, bebas luz por todos tus poros, galopas a caballo por aquellas sombrosas avenidas, que adrede dispuso Dios para los enamorados, y dejas que tu pensamiento discorra por los países del ensueño, mientras aquí pensamos en construir ferrocarriles y en tender una red de alambres telefónicos en el dominio de las lechuzas y los gatos.*

⁹⁴ Texto em espanhol. [...] *despierta los caballos y les rodea el cuello con los brazos y los besa, y monta como una amazona y se deja caer entre las piernas de su yegua favorita; y roza con su codo lustroso la madera de los bojes; y hunde sus zapatillas de raso blanco en el estiércol; y permite que el casco de sus caballos retozones le rasgue la crujiente seda del vestido, y que sus gruesas bocas frías le mojen la garanta y el cabello.*

braços muito brancos e teus cachos úmidos! Ali você é virgem”⁹⁵ (NÁJERA, 2017, p. 58, tradução minha). O problema é que a modernidade desarticulou os poderes de todos os seres divinos e daí que a mãe, a Virgem, só pode observar; já não pode interceder por nós diante de um Deus morto.

Novamente aquele fracasso de que defendo impera nos devires da narrativa najeriana. A proposta parece similar à de Lobato, ainda quando existe uma diferença de 35 anos entre as duas obras literárias, e quando a proposta de Nájera não parece demoníaca e parece mais voltada à oposição entre modernidade contra natureza. A similitude só poderia confirmar que os *afectos*, esses “devires-cristãos”, “modernos” e “decadentes”, estão chegando a eles através das interações havidas nas dimensões do **sistema literário**, principalmente entre aquelas dimensões aonde o positivismo e o decadentismo interagem, quer dizer, dimensões: social, política, econômica, filosófica, ideológica, cultural etc. Enquanto a diferença confirma que o *afectos* são objeto de seleção, de interpretação, condicionados pela entropia literária e seletos na própria poética. Em Nájera, a humanidade está à mercê da modernidade, porque sem Deus só resta a ela se proteger por meio da fragilidade da natureza humana.

3.1.3 O fracasso em *Asfódelos*

O escritor mexicano Bernardo Couto Castillo seria o autor dos textos em que se nota, de forma mais evidente, a presença de uma poética do **fracasso**. Precisamente vai notar-se desde sua obra intitulada *Asfódelos*, de 1897. À diferença de Monteiro Lobato e de Manuel Gutiérrez Nájera, cujas obras mostram um mundo agônico que ainda se debate entre natureza e modernidade, Couto Castillo propõe o **fracasso** da vida desde o início do seu livro, ou seja, propõe um **fracasso** que imita o mundo dos mortos. Antes de explicar esta questão, exibimos a seguir o esquema de sua peculiar poética de **fracasso** que também compartilha elementos com os dois autores anteriores.

⁹⁵ Texto em espanhol: *¡Oh, mañanita de San Juan [...]; quisiera contemplarte al aire libre, allí donde apareces virgen todavía, con los brazos muy blancos y los rizos húmedos! Allí eres virgen.*

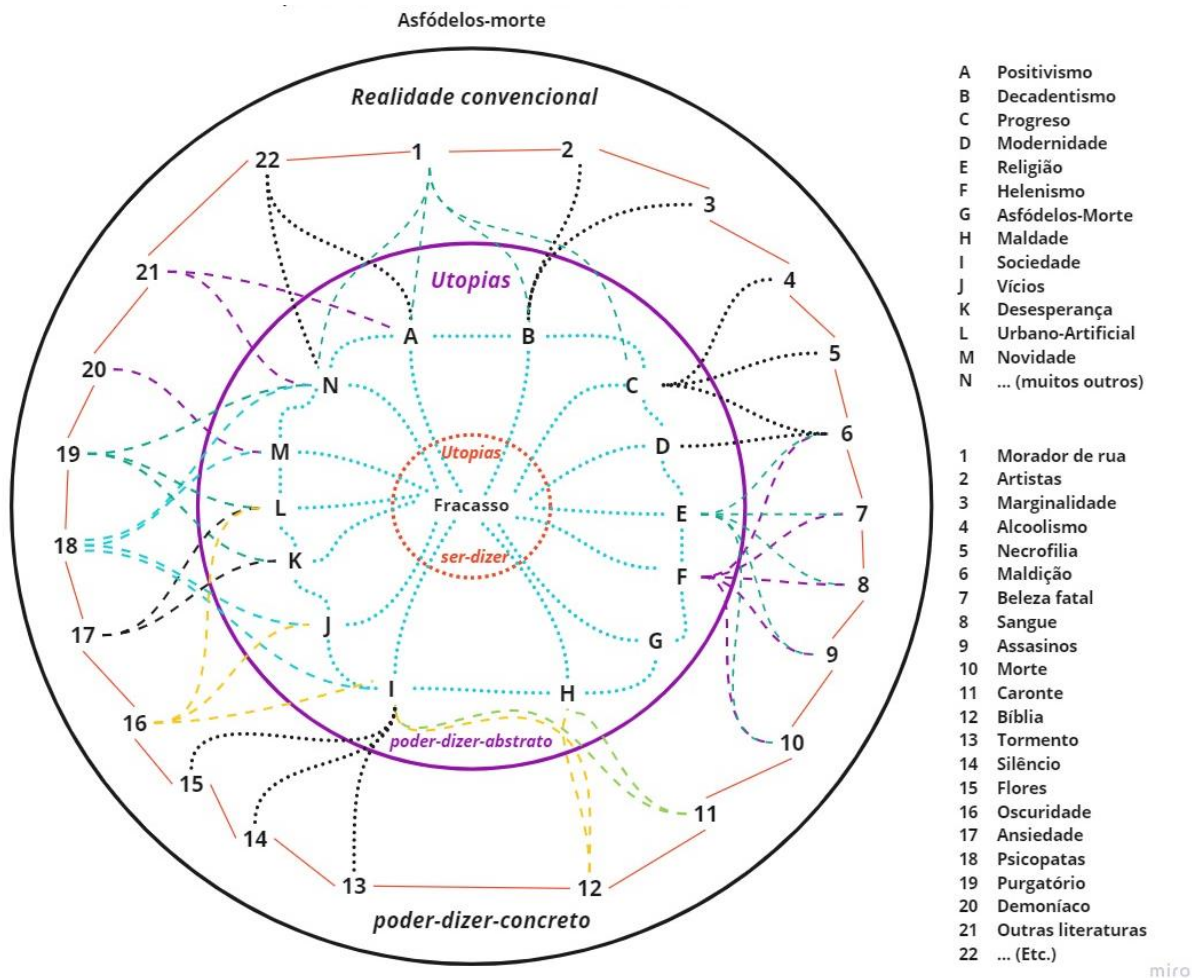


Figura 16. Esquema da poética do fracasso de Bernardo Couto Castillo. Elaboração minha.

O livro de Couto Castillo está constituído por doze contos e, também, foi a única obra do autor publicada em vida. Assim como nos casos dos autores analisados anteriormente, a claridade do “devir-de-fracasso” em Couto Castillo se apresenta com principalmente três “devires”: os “devires-cristãos”, os “devires-decadentes” e os “devires-morte”. Em primeiro lugar, devemos considerar que acontece uma sinapse entre dois mundos; o nodo da mitologia grega alcança o nodo do mundo cristão. Na cultura grega *Asfódelos* é o lugar onde as almas vagam depois de serem julgadas, e vagam justamente porque não podem ser consideradas nem boas nem más. Isto se liga isotopicamente com o Purgatório, proporcionando assim esse “devir-cristão” e colocando-nos, desde o início, no mundo dos mortos, mas dos mortos que sofrem a purga de seus pecados. Transcrevo um fragmento da obra:

Chegava em casa, olhava as portas fechadas, os balcões vazios, tudo falando de abandono e morte, e me sentindo débil, ia e bebia até embotar minha dor; porém essa visão do seu corpo caindo nos meus braços, a expressão, oh! essa expressão de reproche amoroso saindo dos seus olhos quando deixara a vida, o sangue cobrindo seu corpo, atormentavam-me, aparecendo diante de mim como o mais espantoso de todos os pesadelos⁹⁶ (COUTO, 2014, p. 297, tradução minha).

Nesse trecho se observa o tormento do personagem. A recordação da mulher que se matou por culpa dele volta constantemente para castigá-lo com o sentimento de remorso. E, além disso, esse tormento vê-se amplificado sensivelmente porque as imagens contidas na recordação são justamente aquelas imagens do assassinato, do sangue vermelho sobre o corpo da mulher e dos olhos abertos que o espreitando desde um lugar muito além da vida, desde o lugar da morte.

Além disso, a poética do texto carrega em si o peso dos dias no seu lento avanço para nenhum lugar, escreve Couto: “Efetivamente, você conhece alguma coisa mais estéril, mais inútil, mais vazio e mais mesquinho que todos esses dias sempre e igualmente fastidiosos, e que, apesar de tudo e apesar de nós mesmos, nós aceitamos como o mais delicioso e durável dos sonhos?”⁹⁷ (2014, p. 383, tradução minha). Que é a vida, então? Couto parece sugerir que a vida transformada em rotina é a morte em si e que nós a temos aceitado como reitora da nossa própria vida.

Em segundo lugar, deve-se considerar que no mundo cristão a morte também significa esperança. “Morrer”, nesta vida comum, é um dos passos a seguir para chegar ao dia do Juízo Final. Dessa forma, a morte se ressignifica como esperança na “ressurreição” após desse dia, esperança na vida eterna em Deus; por isso a morte é vista com certa resignação. Mas, no mundo moderno, essa esperança está eliminada precisamente porque, como dito, este mundo está baseado na ciência e na tecnologia, eliminando Deus da vida dos homens. É deste modo que surge o “devir-decadente” e insere um duplo fracasso na narrativa coutiana: 1) morrer como fracasso da vida, e 2) morrer, mas como fracasso da vida eterna, pois não existe mais essa esperança.

Então, assim compreende-se por que o primeiro conto se intitula *La alegría de la muerte* e também por que, para a narração, a morte é a governante do mundo, retomo Couto (2014): “Nossa senhora a morte [...]. Parava diante dos túmulos suntuosos [...], com muita satisfação se

⁹⁶ Texto em espanhol: *Llegaba hasta la casa, miraba las puertas cerradas, los balcones vacíos, todo diciendo el abandono y la muerte, y sintiéndome débil, iba y bebía hasta embotar mi dolor; pero entonces la visión de su cuerpo al caer en mis brazos, la expresión, oh!, esa expresión de amoroso reproche salida de sus ojos al dejar la vida, la sangre cubriendo su cuerpo, me atormentaban, apareciéndome como la más espantosa de las pesadillas.*

⁹⁷ Texto em espanhol: *Efectivamente, conoces tú algo más estéril, más inútil, más vacío y más mezquino que esos días siempre e igualmente fastidiosos, y a los que, a pesar de todo y a pesar de nosotros mismos, nos apegamos como al más delicioso y durable de los sueños?*

considerando a dona de tudo quanto criado, a Soberana que derrama lágrimas, o terror do pobre mundo, a grande, a *Todopoderosa*⁹⁸ (p. 313, tradução e itálicas minhas). Este “devir-decadente” vê-se misturado também com um “devir-cristão” às avessas, pois a função da morte acaba sendo quase divina substituindo a função de Cristo:

Às quatro da tarde [...] entrou no quarto de alguém que lhe chamava. Aí foi recebida como a *Redentora*; os dedos frios e duros como pinças, pareciam macios e brandos; o rosto envelhecido, o gesto espantoso, tomaram as formas de um rosto jovem e piedoso, chegando como uma amada a imprimir o beijo sagrado; o manto húmido, o *sudário* meio rasgado, parecia ligeira gaze velando um corpo muitas noites sonhando e desejando a toda hora o falecimento⁹⁹ (COUTO, 2014, p. 315, tradução e itálicas minhas).

No fragmento acima, observa-se que a “Morte”, já personificada como uma entidade *viva* e não apenas como um fenômeno da *vida*, se transforma na “redentora” da humanidade, isto é, se transforma em aquela entidade quase divina que pode curar as doenças. Sutilmente o fragmento também carrega o *afecto* de Cristo, pois a “Morte” veste um *sudário* e é a roupa a que está implicando essa relação antonomástica. Acrescentamos outro fragmento relacionado a esta concepção: “Ah! Pobres loucos! Eu sozinha *sou sua dona, vocês me pertencem* desde o princípio dos séculos e me pertencem até meus ossos quebrarem sob a ruína do universo”¹⁰⁰ (COUTO, 2014, p. 316, tradução e itálicas minhas).

Contrário ao texto bíblico, que postula o triunfo de Cristo sobre a morte, na narrativa coutiana Cristo é vencido por ela (“devir-cristão”, “devir-demoníaco”). Portanto, ele não pode ser o depositário das esperanças e, em contrapartida, a “Morte” se materializa para ocupar esse lugar e fazer do mundo seu mundo: *Asfódelos*. Assim, depositária da esperança humana no mundo moderno; tornará essa única esperança possível dos homens em morte positiva, por outras palavras, a “Morte” se coloca no alto como se fosse o Deus da modernidade e seu Evangelho é precisamente o fracasso da vida.

⁹⁸ Texto em espanhol: *Nuestra señora la Muerte [...] Se detenía ante los túmulos suntuosos [...] sintiéndose llena de satisfacción al considerarse la dueña de todo lo creado, la Soberana derramadora de lágrimas, el terror del pobre mundo, la grande, la Todopoderosa.*

⁹⁹ Texto em espanhol: *A las cuatro de la tarde [...] se introdujo en el cuarto de uno que la llamaba. Ahí fue recibida como una redentora; los dedos fríos y duros como tenazas, parecieron suaves y blandos; el rostro ajado, el gesto espantoso, tomaron las formas de un rostro joven y piadoso, llegando como una amada a imprimir el beso sagrado; el manto húmedo, el sudario medio desgarrado, pareció ligera gasa velando un cuerpo muchas noches soñando y deseando en todas las horas el desfallecimiento.*

¹⁰⁰ Texto em espanhol: *¡Ah!, ¡pobres locos!, yo sola soy vuestro dueño, me pertenecéis desde el principio de los siglos y me pertenecéis hasta que mis huesos se rompan bajo las ruinas del universo.*

Asfódelos se torna o Livro dos mortos, mas não de qualquer tipo de mortos, e sim daqueles assolados pela angústia da desesperança, diz Couto: “quem poderia expressar a horrível opressão que eu sentia? Quem poderia compreender o terror produzido pelas miradas fixas de um ser [a Morte]”¹⁰¹ (COUTO, 2014, p. 329, tradução e colchetes meus). É esta consciência da morte e a impossibilidade de evitar sua chegada a que provoca, por um lado, sua velocidade angustiante, e por outro lado, o lançamento dos homens para o frenesi dos prazeres vácuos, como afirma o personagem do conto *Blanco y rojo*: “Sou um doente, sim, mas um doente de prazeres refinados, alguém com sede de sensações novas”¹⁰² (COUTO, 2014, p. 334, tradução minha). Portanto, se a morte é inevitável, se a humanidade foi lançada ao mundo para morrer, então só vale o deleite dos prazeres mundanos. É justamente esse frenesi e essa frivolidade o impulso da vida artística no final do século XIX. Couto refrata isso quando escreve: A minha imaginação não conseguia estar quieta nunca, ia e via disparatando, procurando sempre novidades, incansável. [...] *eu nada conseguia sentir*¹⁰³ (COUTO, 2014, p. 335, tradução e itálicas minhas). Paradoxalmente, esse deleite, como uma pena que tem que ser paga na vida, se encontra vazia por mais prazerosa que pareça.

Estes homens, tocados pela doença da modernidade e submetidos à influência de um pessimismo mortal, lançam *afectos* de orfandade divina e de solidão profunda. Tudo que fazem carece de sentido e, portanto, o mundo vê-se recheado de frivolidade. A nova vida nascerá com este estigma como se fosse a marca de Caim, ou como se a humanidade fosse lançada ao mundo e ao mesmo tempo fosse desconhecida pelo Pai (Deus):

Você, coitado abandonado, tem que maldizer a recordação daquele que sem saber o que fazia, te mandou aqui para te desconhecer! você, tem que mostrar para ele as tuas chagas vivas, tuas fístulas infestadas, teu corpo corroído pelo mal; você é talvez inconsciente, veio ao mundo sem saber como e tem matado sem saber por que; se as mais secretas fibras do teu ser pudessem ver-se, talvez outro resultasse assassino¹⁰⁴ (COUTO, 2014, p. 346, tradução minha).

¹⁰¹ Texto em espanhol: *¿quién podrá expresar la horrible opresión que yo en ese momento sentía? ¿Quién podrá comprender el terror producido por las miradas fijas de un ser [la muerte]?*

¹⁰² Texto em espanhol: *Soy un enfermo, no lo niego, un enfermo sí, pero un enfermo de refinamiento, un sediento de sensaciones nuevas.*

¹⁰³ Texto em espanhol: *Mi imaginación no podía estar quieta nunca, iba y venía disparatando, buscando siempre novedades, incansable. [...] yo nada podía sentir.*

¹⁰⁴ Texto em espanhol: *Tú, pobre abandonado, debes maldecir el recuerdo del que sin saber lo que hacía, te mandó aquí para desconocerte!; tú, debes mostrarle tus llagas punzantes, tus fístulas infestadas, tu cuerpo corroído por el mal; tú eres tal vez un inconsciente, viniste al mundo sin saber cómo y has matado sin saber por qué; si hasta las más secretas fibras de tu ser pudieran verse, quien sabe quién resultara asesino.*

Nesta lógica, ironicamente, a morte é efetivamente a única e a última esperança dos homens, pois representa a única e verdadeira saída do mundo moderno, a panaceia mais desejada que conduz ao descanso. Por isso, não importa nada e qualquer felicidade é nímia. O amor causa suspeita e crescem os ciúmes violentos que atormentam aos personagens, como em *Una obsesión*, no qual o homem passa do desprezo pela mulher, ao amor túbio, até chegar nos ciúmes agressivos que acabam no suicídio da esposa:

Eu nunca acreditei na felicidade, não achei que um homem mais ou menos refinado pudesse, sem esforço, suportar dois anos as mesmas carícias, as mesmas fisionomias e as mesmas coisas. Pois é, eu, o céptico egoísta que você conheceu, tenho sido feliz ao lado de uma mulher, feliz como só pode ser o homem destinado a pagá-lo imensamente caro [...]¹⁰⁵ (COUTO, 2014, p. 294, tradução minha).

Esse personagem masculino é frívolo, suas paixões procuram simplesmente o prazer, nada importa porque tudo acabará algum dia. É justamente com esse desprezo e com essa frivolidade que seduz a uma mulher que dá tudo por ele, enquanto ele só parece divertido de vê-la ciumenta. No final, a mulher não aguenta mais essa atitude do homem e decide suicidar-se. A cena da morte procura o terror, mas no fundo também procura ficar guardada na memória como uma penitência, uma culpa a carregar por sempre, como pode ser observado na citação seguinte:

Depois de uma breve pausa e de dar vários passos sem direção, foi na mesa de noite que tinha ao lado, e empunhando o revólver contra mim, clamava maquinalmente: Vamos casar, vamos casar, eu...
[...] virou o cano contra sua cabeça. [...] Eu não me movi, não fiz gesto nenhum, não levantei o braço para detê-la; pelo contrário, curioso, com curiosidade perversa, esperava, e ainda assim eu parecia desafiá-la com minha atitude.
Uma explosão, e eu me precipito ao tempo para recebê-la nos meus braços...¹⁰⁶ (COUTO, 2014, p. 295, tradução minha).

Do mesmo modo, Couto transforma a mulher na *Femme fatal*, símbolo dos poetas malditos desse final de século como Baudelaire, que forma parte do repertório do contista mexicano. Assim,

¹⁰⁵ Texto em espanhol: *Yo nunca creí en la felicidad, no creí que un hombre algo refinado pudiera, sin gran esfuerzo, soportar durante dos años las mismas caricias, las mismas facciones y las mismas cosas. Pues bien, yo, el mismo escéptico egoísta que tú conociste, he sido feliz al lado de una mujer, feliz como sólo puede serlo un hombre destinado a pagarle inmensamente caro [...]*.

¹⁰⁶ Texto em espanhol: *Luego, después de una breve pausa y de dar unos pasos sin dirección, fue a la mesa de noche que a su lado tenía, y empuñando el revólver contra mí, clamaba: “Te casarás, te casarás, yo... [...] volvió el cañón contra su frente [...] Yo no di ni un paso, ni hice un gesto, no levanté el brazo para detenerla; al contrario, curioso, con curiosidad perversa, aguardaba, y aun parecía desafiarla con mi actitud. Una detonación, y yo me precipito a tiempo aún para recibirla en mis brazos...*

os personagens femininos adquirem as características da fatalidade: sedução, beleza imensurável e a mais profunda das maldades que orquestra suas ações de mulher. Na tabela seguinte destaco essas características de *Femme fatal* nos contos *Lo inevitable* e em *Causa ganada*:

Conto	Citação	Característica
<i>Lo inevitable</i>	Portanto era o triunfo, a completa realização do desejo para onde, tanto tempo, seu ser tinha estado constantemente indo. Não mais noites de angústias passadas em inútil desvelo com o espírito acossado pela ideia da mulher proibida a sua pobreza ¹⁰⁷ (COUTO, 2014, p. 374, tradução minha).	Sedução Desejo proibido
	As bondades que o enlouqueceram, agora pareciam astúcias; as carícias, abraços de serpente que o envolviam, o enrolavam com bajulação para apertar e extinguir. Sentiu imoderada tentação de golpear, de sacudir esse corpo todo beleza e todo branduras que dormia sorridente; a tivesse golpeado até cansar-se, até desfigurá-la, querendo vingar-se, vingar ao estrangulado, a todos os desgraçados que essa mulher tinha perdido [...] ¹⁰⁸ (COUTO, 2014, p. 375, tradução minha).	Sedução Maldade
<i>Causa ganada</i>	Um dia, na sua vida tranquila, cruza uma mulher; desde esse momento sofre [...] ¹⁰⁹ (COUTO, 2014, p. 378, tradução minha).	Sedução Desejo
	Consuelo dominava-o por completo, apesar das faltas anteriores, ele estava decidido em casar-se com ela; mas ela gostava de brigar com ele, desgostá-lo, flertando em presença dele para exasperá-lo, sentindo felicidade por vê-lo empalidecer de raiva ¹¹⁰ (COUTO, 2014, p. 380, tradução minha).	Manipulação Desejo Sedução

Tabela 3. Características de *Femme fatal* em dois contos de Bernardo Couto. Elaboração minha

Os homens, assolados pelo desejo e a sedução das mulheres que cruzam por seus caminhos, encontram uma maldade profunda ao contrapor-se, por um lado, a impossibilidade de resistir e controlar o desejo de tais belezas e seduções, e por outro lado, a magnitude dessas características que desatam a loucura dos homens. Diz Couto em *¿Asesino?*:

¹⁰⁷ Texto em espanhol: *Luego era el triunfo, la completa realización del deseo hacia el que durante tanto tiempo su ser había estado constantemente tendido. No más noches de angustias pasadas en inútil vela con el espíritu acosado por la idea de la mujer prohibida a su pobreza.*

¹⁰⁸ Texto em espanhol: *Las gracias que lo enloquecieron le parecían astucias; las caricias, abrazos de serpiente que lo envolvían, lo enrollaban con zalamería para apertar y extinguir. Sintió inmoderada tentación de golpear, de sacudir ese cuerpo todo belleza y todo blanduras que dormía sonriente; la hubiera golpeado hasta cansarse, hasta desfigurarla, queriendo vengarse, vengar al estrangulado, a todos los desgraçados a quienes la mujer había perdido [...].*

¹⁰⁹ Texto em espanhol: *Un día, en su vida tranquila cruza una mujer; desde entonces sufre [...].*

¹¹⁰ Texto em espanhol: *Consuelo lo dominaba por completo, a pesar de sus anteriores faltas, estaba dispuesto a hacerla su esposa; pero ella se complacía en reñirlo, en disgustarlo, coqueteando delante de él para exasperarlo, sintiéndose contenta al verlo palidecer de rabia.*

Ia deixá-la [à menina], mas a luz do farol deu plena sobre seu colo brando e fino; experimentei desejos de apertá-la, de tocá-la e sentir uma vez mais o contato da sua suavíssima pele. Desde aquele dia sinto muitos desejos e mil vezes tenho querido apoderar-me de algo; mas nunca a tentação foi tão forte, tão imperiosa, tão irresistível como aquele dia¹¹¹ (COUTO, 2014, p. 325, tradução e adendo em colchetes meus).

Apresentar o título do conto como uma pergunta, coloca em segundo grau a justificativa do assassinato. É uma outra forma de dizer: é possível chamar alguém de assassino quando a loucura da deseição foi quem provocou as ações do homem? Na narrativa coutiana a pergunta fica aberta ao leitor. Mas, ainda assim, vemos aberta a porta da morte, porque esse desejo é proibição y é sedução maldita da *Femme fatal* que produz suicídios e assassinos na narrativa coutiana. O assassino age: “E senti esse seu último estremecimento, senti como ele percorreu todo seu corpo ao tempo que seu coração não batia mais; o colo parecia trapo, esfriou-se [...]”¹¹² (COUTO, 2014, p. 326, tradução minha). No mundo moderno ele encontra desculpa, pois é esse mundo quem o criou, é esse mundo um inferno onde os tormentos são o cotidiano.

Os “devires-de-fracasso” em Couto Castillo estão muito mais ligados com os “devires-decadentes” que, por sua vez, excitam esses “devires-cristãos” quase demoníacos, e que acabam ligados com outros que podemos chamar de “devires-morte”. Nesta lógica, podemos ver naquele conto chamado *El derecho de vida*, o questionamento do absurdo de trazer nova vida a um mundo de sofrimento: “Um filho! Estas duas palavras representavam para mim um absurdo, algo estranho [...]. Seu ventre foi deformando-se, lentamente tomava redondezas repugnantes; seus quadris, linhas de perfeição, se descompunham”¹¹³ (COUTO, 2014, p. 345, tradução minha). E, em consequência, entender com clareza como a morte, ainda que temida e angustiosa pela celeridade com que se aproxima, como em *El jardín muerto*: “[...] se aferrava à vida, se aferrava com ânsias, com a vontade e forças todas, com si essas forças fossem capazes de vencer à morte [...]”¹¹⁴ (COUTO, 2014, p. 352, tradução minha); ainda assim é a única esperança possível de salvação, tanto para os vivos, quanto para os mortos, diz Couto: “—Por fim — exclamou o imberbe sobrinho

¹¹¹ Texto em espanhol: *Iba a dejarla [a la niña], pero la luz del farol dio de lleno sobre su cielo blando y fino; experimenté entonces deseos de estrecharla, de tocarla y sentir una vez más el contacto de su suavísima piel. Desde entonces he sentido muchos deseos, mil veces he querido apoderarme de algo; pero nunca la tentación ha sido tan fuerte, tan imperiosa, tan irresistible como aquel día.*

¹¹² Texto em espanhol: *Y sentí ese último estremecimiento, lo sentí que recorrió por todo su cuerpo al tiempo que su corazón no latía más; el cuello parecía de trapo, se enfrió [...].*

¹¹³ Texto em espanhol: *!Un hijo! Estas dos palabras representaban para mí algo absurdo, extraño [...]. Su vientre fue deformándose, lentamente tomaba redondeces repugnantes; sus caderas, líneas de perfección, se descomponían.*

¹¹⁴ Texto em espanhol: *[...] se aferraba a la vida, se aferraba con ansias, con su voluntad y sus fuerzas todas, si las fueran capaces de vencer a la muerte [...].*

que herdava os dinheiros do tio, sem poder conter a indiscreta alegria. E essa foi a oração fúnebre e as únicas palavras que a morte do bom senhor fizera sair de humana boca”¹¹⁵ (COUTO, 2014, p. 352, tradução minha). A morte do tio não só significa o descanso dele, é ao tempo a alegria do sobrinho que herda essas fortunas, as quais não podem acompanhar os defuntos no caminho à morte.

Assim, concluímos o círculo asfodélico e constatamos essa carga de **fracasso** que afirmamos no começo deste ponto. Além disso, pode-se afirmar que esse *Direito de viver* não é outra coisa que o *direito de morrer*. Por palavras da tradição cristã (ou seja, “*devir-cristão*”): temos que morrer para viver: “Se o grão de trigo que cai na terra não morrer, permanecerá só; mas se morrer, produzirá muito fruto” (Jo, 12:24), embora essa nova vida seja uma *incertidumbre* profunda, um segundo **fracasso**.

3.2 A voz silente do fracasso

O destaque do **fracasso** como “devir” nestas três primeiras obras que acabo de analisar não é suficiente. A questão que surge, nesse então, consiste em conhecer a distância desse “devir-de-fracasso” —como um todo— no que se refere às narrativas ficcionais de Lobato, Nájera e Couto. Nesse sentido, é possível introduzir a existência virtual e provável de um correlato, retomando a Barthes (2016, p. 14), de uma história para além da diegese que perpassa as três obras literárias, mas que também as une como narrativas de sua época (correlato comum). E, mais importante ainda, poder-se-ia trazer à tona a existência de uma poética do **fracasso** que dialogue literariamente entre as obras da Literatura e que, em certo grau, poderia marcar a “presença”, a “continuidade” e a evolução” não apenas de outros textos literários (GENETTE, 1989), mas da Literatura *per se*.

A análise dos *afectos* do **fracasso** no discurso narrativo segundo GENETTE (2017), ademais dos “devires-cristão”, “modernos” e “decadentes”, não só me coloca diante de uma primeira instância narrativa (N₁) guiada por uma voz *in situ*, isto é, no mesmo nível da primeira instância narrativa, mas demonstra que esse **fracasso** perpassa para segundas instâncias (N₂), deslocando a voz narrativa dessa primeira linha temporal para uma segunda ou terceira linha, e em consequência ampliando o *alcance* do fracasso através das vozes das personagens.

¹¹⁵ Texto em espanhol: *—¡Al fin! — exclamó el imberbe sobrino que heredaba los dineros del tío, sin poder contener su indiscreta alegría. Y ésta fue la oración fúnebre y las únicas palabras que la muerte del buen señor hicieron salir de humana boca.*

Porém, sendo o discurso narrativo dos autores muito dinâmico, e lançar mão de diferentes recursos estruturais (que também formam parte do seu repertório próprio), então é possível observar que no uso, principalmente da analepse e do diálogo, os blocos de sensações sobre fracasso se deslocam da primeira voz (V_1) para uma ou várias que se encontram na segunda instância narrativa (N_2). Estas vozes poderiam ser chamadas de segundas (V_2) e, geralmente, correspondem às palavras dos personagens em N_2 . Assim, V_1 e V_2 harmonizam os blocos de sensações tanto em N_1 quanto em N_2 . O fenômeno que presenciamos é de grande interesse porque, por um lado, vê-se o *alcance* dos “devires-de-fracasso” no tempo da diegese geral, transitando da primeira instância narrativa para a segunda; e por outro lado, também se identifica a *amplitude* do fracasso, isto é, a dilatação espacial do “devir” das vozes primeiras e segundas.

Isto posto, parto para outra consideração também importante. Ainda que a voz narrativa altere seu local, ora estando no narrador em N_1 , ora nas falas dos personagens tanto em N_1 quanto em N_2 , a constante é sempre encontrar um “eu” dominante na voz narrativa. Não obstante, esse “eu” não domina a voz como se ela fosse única, como se o “eu” controlasse as falas da narrativa. Pelo contrário, trata-se de um “eu” que concede e reproduz as vozes da narrativa como singularidades e que, ao ter cada uma delas sua própria consciência, permite a criação de uma polifonia, segundo entendido de Bakhtin em *Problemas de la poética de Dostoievski* (2012): “A polifonia consiste precisamente em que as vozes se conservem independentes e como tais se combinem em uma unidade de ordem superior”¹¹⁶ (p. 85, tradução minha). Pelo que podemos encontrar essa chamada polifonia sendo correlato na totalidade dos livros aqui selecionados. Portanto, sem importar muito o *locus* do(s) narrador(es), na diegese *per se*, ou se estão “excluídas” dela, a voz que configura os “devires-de-fracasso” pertence sempre a um “eu”. Quando a voz desse “eu” assume o fracasso nas vozes singulares das diferentes instâncias narrativas, se pode dizer que o “domínio” do “devir-de-fracasso” se estende novamente de forma rizomática pelas narrações.

Já foi dito que *Urupês* anuncia o **fracasso** do mundo moderno e, de certa forma, imita a *Divina Comédia* no descenso ao Inferno; que *Cuentos frágiles* postula a oposição entre natural e modernidade e que nessa ideia se eliminava Deus da vida humana (por extensão, tornando-nos frágeis); que *Asfódelos* fala de um Purgatório no próprio mundo moderno e que a Morte era a única e última esperança dos homens, e ao final, que os três livros de contos possuem como eixo central

¹¹⁶ Texto em espanhol: *La polifonia consiste precisamente en que sus voces se conserven independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior.*

o **fracasso**. A partir destas generalizações, e associando o exposto anteriormente, pode-se observar que tanto o *alcance* quanto a *amplitude* do **fracasso**, ao ultrapassarem N_1 , N_2 , V_1 e V_2 de cada conto, não só criam uma grande *polifonia*, mas que também ela pode ser achada como harmonia, contraponto, fuga ou iteração narrativa nestes três autores. Harmonia quando as vozes em sua singularidade reproduzem ao mesmo tempo o “devir”; contraponto quando uma das vozes só ativa o “devir” na relação com outra voz; fuga quando uma voz ativa o “devir” seguindo a outra anterior; e iteração quando as vozes voltam várias vezes sobre o “devir”.

Não obstante, vale a pena sublinhar que, se o trajeto do fracasso perpassa vários níveis narrativos, será que existe outra voz que simplesmente não se percebe? A lógica da análise nos permite acessar o interior das obras; mas o que acontece se tomamos o sentido contrário? As respostas são mais uma tentativa de acompanhar a proposta de leitura e que ajudam, por um lado, na construção do correlato geral, e por outro lado, na observação desses diálogos literários transtextuais (GENETTE, 1989, p. 9). Digo, então, se percebe que a voz também se encontra além do discurso narrativo e das narrações, isto é, que há uma voz (V) proveniente de outros níveis metanarrativos, muito além do que Bakhtin considerou como a última instância do sentido, isto é, na intenção do autor (2012, p. 346). De tal forma que, 1) se falar de **fracasso** é o efeito de uma poética comum, então a entidade *autor*, que está por fora da narrativa e que coloca em jogo as técnicas de escrita, é também uma instância portadora de voz (V_0); e 2) se uma poética do fracasso é a consequência do relacionamento das dimensões no **sistema literário**, então, há uma outra voz nesses níveis abstratos (V_{abs}) além do próprio autor. Por conseguinte, no conjunto de todas essas vozes (V_{abs} , V_0 , V_1 e V_2) existe um correlato além das narrações em *Urupês*, *Cuentos frágeis* e *Asfódelos*, e portanto, também há uma poética do fracasso comum que une essas narrativas a partir de um “horizonte de expectativas” comum ou aproximado.

Sabemos que a obra de arte não está isolada do seu contexto de produção. Como afirma Bakhtin: “Todos os produtos da criatividade ideológica [...] representam objetos materiais, partes da realidade circundante ao homem”¹¹⁷ (1994, p. 46. tradução minha). Então, ainda quando a literatura não seja reflexo da realidade, no processo de refração se coloca parte do mundo ideológico da época nas obras literárias, quer dizer, se interpõe a interpretação do autor desse mundo. Por isso, não em é vão que o **fracasso** apareça nas narrativas de Monteiro Lobato, Gutiérrez

¹¹⁷ Texto em espanhol: *Todos los productos de la creatividad ideológica [...] representan objetos materiales, partes de la realidad que circundante al hombre.*

Nájera e Couto Castillo, como tampouco será fortuito identificá-lo em Lima Barreto, Nervo, e Euclides da Cunha, pois todos estão imersos nessas ideologias finisseculares que já tínhamos apontado, respondendo a elas de diferentes maneiras.

Assim, a voz que todos eles materializam em suas obras não é outra senão a voz da época (V_e), da crítica ao positivismo por parte da estética decadentista, da crítica à modernidade, ao progresso, ao academicismo, e desse olhar para a cultura própria em suas contradições e dicotomias, seja na cidade ou no campo. É a voz do fracasso (V_f) perpassando todas as dimensões e materializando-se na narrativa, misturando-se com a voz do autor e do narrador, harmonizando-se com elas e falando desde o silêncio uma outra fábula além das narrativas concretas (Fig. 16). Vê-se desta maneira uma relação com o que afirma Bakhtin quando escreve: “a palavra [“como ser-dizer”] chega ao contexto do falante [leitor] a partir de outro contexto, colmada de sentidos alheios. Seu próprio pensamento a encontra já habitada”¹¹⁸ (2012, p. 369). Assim o **fracasso** é uma história, um correlato que, com desespero, procura seu intérprete para sair dos limites da narrativa, e para chegar até nós na atualidade. Por isso, conto após conto, o **fracasso** aparece como efeito iterativo dos devires. Não pode passar como uma verdade no espaço da narração, porque deixaria de ser um fenômeno poético para ser um tratado filosófico na procura de verdade. Não, seu intuito alcança do outro lado ao interlocutor, pelo lado da proposta literária que lança “*devires*” interpretativos em forma de *sensações* (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193).

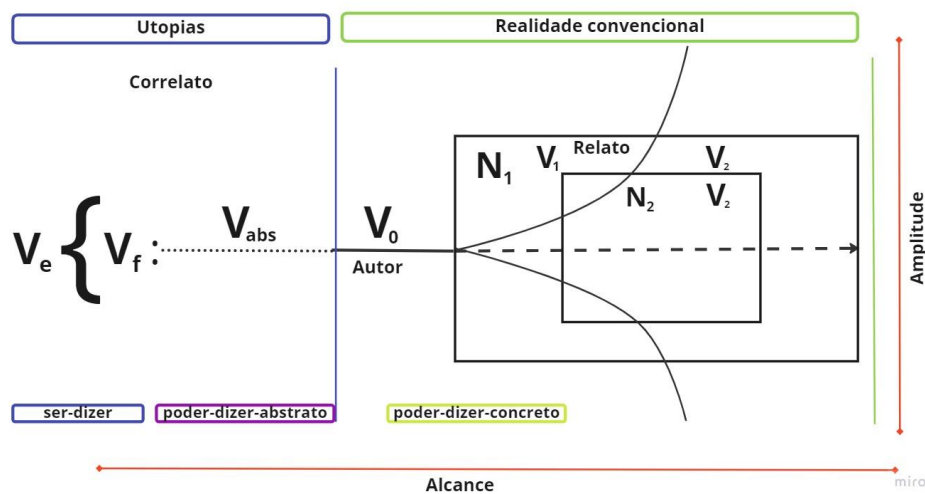


Figura 17. Esquema do correlato, do relato e das vozes. Elaboração minha.

¹¹⁸ Texto em espanhol: *La palabra llega al contexto del hablante a partir de otro contexto, colmada de sentidos ajenos. Su propio pensamiento la encuentra ya habitada.*

Se o autor parece ter muita clareza desses *afectos*, desses blocos de sensações, ao ponto de reiterá-los em sua obra, então, essa clareza lhe devolve um pouco do que a modernidade lhe havia roubado. Não é simplesmente um ente à mercê do mercado editorial, é um visionário, um profeta moderno que através da crítica, da literatura, revela um provável destino: o fracasso das sociedades finisseculares e a necessidade de transformá-las, que é precisamente o correlato, a voz silente do fracasso de *Urupês*, *Cuentos Frágiles* e *Asfódelos*.

Capítulo IV

A entropia de Nervo, Barreto e da Cunha

4.1 Entropia literária nas obras

O fenômeno da entropia literária, conforme foi exposto no capítulo 2, era e é uma tendência das interpretações para além de um “horizonte de expectativa” no presente. Esse presente em si é relativo, pois pode ser o presente do autor, da obra, ou do leitor. Assim, a expectativa esperada pelo autor é totalmente diferente da expectativa da obra *per se*, e diferente da expectativa do próprio leitor. Assim, o “horizonte de expectativa” é criado pela soma e sobreposição destas três no percurso do tempo. Porém, é importante ressaltar que, certa ampliação do “horizonte de expectativa” deve-se ao afastamento paulatino entre estes três elementos: autor-obra-leitor.

No ponto 2.5 do segundo capítulo, também afirmei que o autor se afastava de sua obra quando interrompia a escrita; que era nesse momento que se engendrava o primeiro momento na história da recepção da obra: E_1 , e que seguiam depois E_2 e E_3 . A questão agora é que a entropia literária, como fenômeno interpretativo das obras literárias em um “aqui-agora”, não é exclusiva do leitor concreto como último receptor da obra. Em certa medida, retomo minhas próprias palavras, a Literatura é uma refração da realidade convencional, pelo que os fenômenos havidos nessa realidade devem também apresentar-se no mundo ficcional da literatura, isto é, nas narrações aqui estudadas. Não afirmo que seja exclusivo do gênero narrativo, poderia ser constatado também na lírica e no drama, mas essa afirmação merece um estudo particular que pode revelar suas formas.

Neste capítulo, apresento uma análise centrada no fenômeno da entropia literária como parte do repertório literário da própria ficção, ou seja, que atua como “devir-entrópico” na própria narrativa e que acompanha ao mesmo tempo o “devir-de-fracasso”. Sendo a entropia um fenômeno mesmo de **fracasso**, porém mais claramente do lado da **recepção**, pode ser utilizado o mesmo esquema do repertório anterior sobre do **fracasso**. Assim, poder-se-á destacar que os autores são novamente coincidentes em uma espécie de poética comum, mas que também apresentam suas singularidades. No primeiro caso, tratarei de Amado Nervo em *El Bachiller* (1895), depois de Lima Barreto e seu romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), e finalmente de Euclides da Cunha com a obra *Os Sertões* (1902). Novela, romance e história novelada; narrações complexas

que apresentam um mundo através do discurso narrativo que as coloca na mesma categoria geral: ficção.

Muitos dos instruídos no século XIX viveram grandes contradições que condicionaram seu pensamento. A ciência positivista pregava o conhecimento exaustivo do mundo natural através de uma metodologia depurada, ordenada e técnica que oferecia respostas a muitas questões transcendentais da humanidade, oferecia sobretudo respostas às causas dos fenômenos (REALE, 1988, p. 6-9). Mas, seu próprio raciocínio evidenciou a existência de um limite, ou seja, sempre existiria um ponto onde a ciência não alcançaria: à causa fundamental, causa última, causa das causas. É precisamente essa última causa, inacessível e ignota, o território do divino e mágico onde os homens racionais não conseguem mais do que especular sem ter solo firme.

Neste sentido, a entropia encontra um terreno novo e potencialmente rico de se expandir nas sociedades modernas. Os postulados teóricos positivistas veem-se tocados pela crítica decadente (CALINESCU, 2003, p. 172), que desvela como absurdo a incapacidade de responder tudo; mas também se tocam ao mesmo tempo alguns postulados religiosos devido a que o conhecimento científico desvela vários fenômenos associados à divindade. Pelo que, de certa forma, esta crítica promove a explosão das interpretações nos diversos âmbitos da vida mesma, e a promove precisamente porque a entropia não é a tendência para o caos em si, mas sim a maior probabilidade de que um fenômeno aconteça. Assim, interpretar o conhecimento científico e religioso no século XIX, em que cada vez mais pessoas tem acesso à educação positivista, termina por criar um cenário altamente entrópico, não só pelo número de interpretantes, mas também pelas várias áreas do conhecimento que se desenvolviam e o choque com as tradições religiosas. Logo, se verá a seguir o fenômeno da entropia literária como “devir-entrópico” nas obras já mencionadas¹¹⁹.

¹¹⁹ Nos autores deste capítulo também temos uma ampla fortuna crítica que, como afirmava no capítulo anterior, ultrapassa os limites desta pesquisa, tanto pela diversidade de tópicos que podem ser resgatados quanto pelos interesses particulares dos pesquisadores que trabalham com elas. Alguns dos temas centrais são, de Amado Nervo as relações entre ciência e fantasia, isto ligado a certa metafísica e misticismo; e de Lima Barreto e Euclides da Cunha sobressaem as pesquisas sobre identidade nacional e sobre as ligações entre História e literatura. Mas, do mesmo modo que nos autores anteriores, o fracasso não aparece tratado como fundamento poético-estético. Novamente reitero que esta tese contribui para esse tratamento como um primeiro passo na pesquisa individual com cada um destes autores. Algumas dessas obras são: “La medicina mental en la novela corta hispana: el caso de Amado Nervo” (2011), de Christian Sperling; “Ciencia y fantasia en la narrativa de Amado Nervo” (2007), de Francisco Aragón; “Entre história e literatura: A identidade nacional em Lima Barreto” (2006), de Cristina de Silveira; *A vida de Lima Barreto* (1952), de Francisco de Assis Barbosa; a obra *Dom Quixote: a letra e os caminhos* (2006), de Maria Augusta da Costa Vieira; os livros *Euclides da Cunha: Esboço biográfico* (2003), de Roberto Ventura; e *Euclides da Cunha: literatura e história* (2005), organizado por Gínia Maria Gomes.

4.1.1 A entropia em *El bachiller*

Amado Nervo publica *El bachiller* em 1895 sob o formato novela, a partir de uma narrativa curta de trama complexa. Nesta novela, além de encontrar “devires-de-fracasso”, também podem ser encontrados “devires-entrópicos” como refrações da realidade convencional. Para melhor compreensão de tais efeitos, apresento o esquema de poética do fracasso que proponho para análise de sua obra. Primeiro, para visualmente observar a coincidência com os autores anteriores e os autores posteriores, e segundo, para destacar o funcionamento da entropia no mundo ficcional da novela.

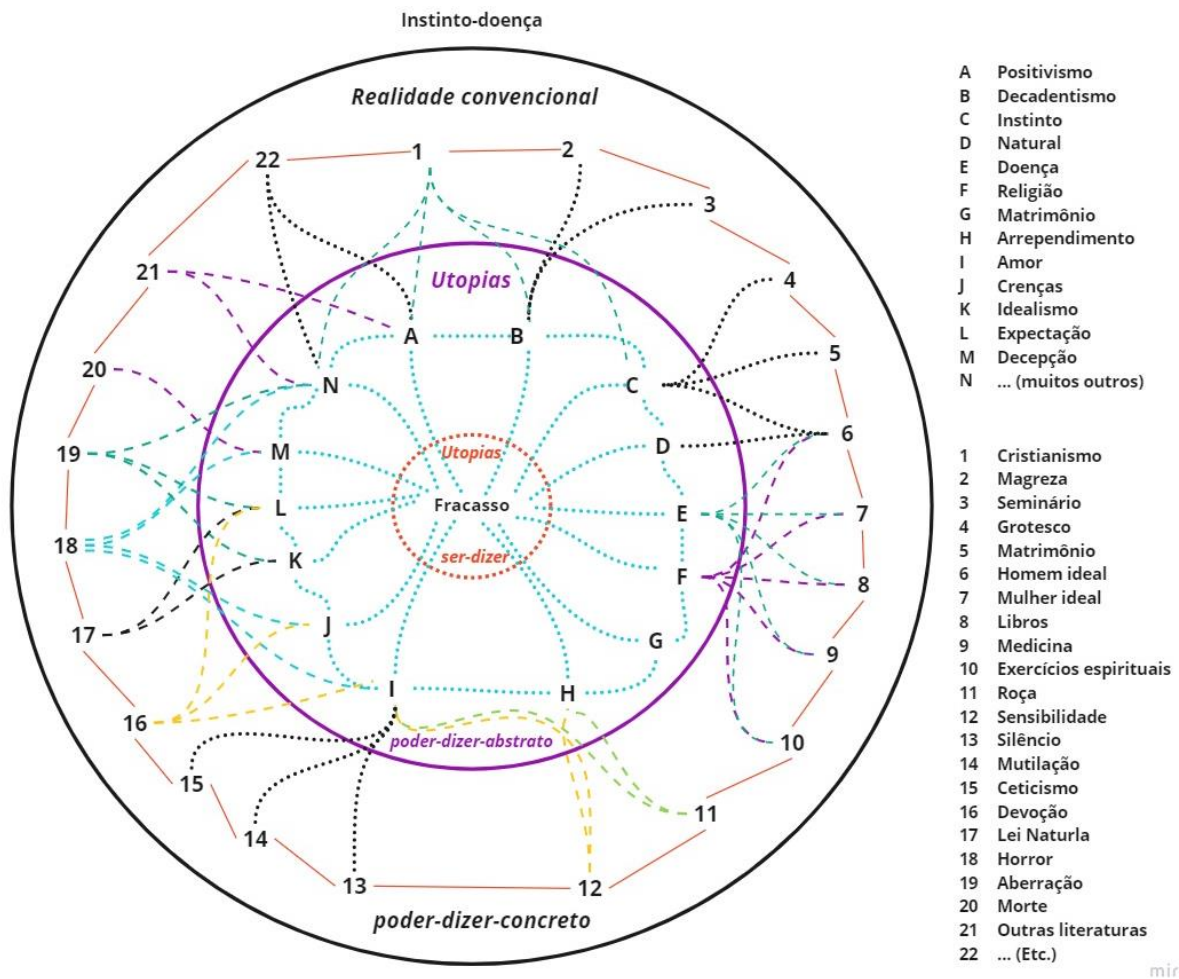


Figura 18. Esquema da poética do fracasso de Amado Nervo. Elaboração minha.

El bachiller conta a história de Felipe, um jovem que quer se transformar em pároco, mas negando em si mesmo os instintos da natureza e superinterpretando a doutrina católica. Isto também permite a observação da “presença” sugerida de textos religiosos na formação do sujeito leitor ficcional, resultando em um diálogo “transtextual” (GENETTE, 1998, p. 9-10) entre o texto literário de Nervo e o texto religioso da doutrina cristã. Eis aqui que o “devir-entrópico” se configura como uma ampliação do “horizonte de expectativas” através da interpretação feita à tradição religiosa no mundo moderno. O primeiro que vejo é o estágio entrópico três (E_3), e é o terceiro porque se encontra na própria configuração do personagem, ou seja, do interpretante de uma tradição: “Nasceu doente, doente dessa sensibilidade excessiva e hereditária que amargou os dias da mãe”¹²⁰ (NERVO, 2017, p. 29, tradução minha). Essa sensibilidade excessiva colocada no mundo moderno vira um contravalor, pois o importante é a capacidade intelectual que transforme os homens em homens de ciência. Assim, Felipe acaba sendo um ente singular e atípico de sua própria sociedade, afetado profundamente pelas coisas mais intangíveis: “As solenes vibrações do ângelus, enchiam-no de pavor; a vista de uma ruína argentada pela lua ou de um túmulo esquecido, cobria de lágrimas seus olhos”¹²¹ (NERVO, 2017, p. 29, tradução minha). De fato, não é por acaso que o personagem tenha o nome de um arcanjo, porque, como tinha dito no capítulo anterior, os seres divinos perdem suas faculdades na modernidade.

Essa hipersensibilidade, jogando contra ele, faz com que o “devir-entrópico” do personagem se apresente como uma negação geral que o fere sobremaneira. Negado desde a incompreensão por parte dos outros: “[...] era um enigma e causava essa curiosidade que sentem, a mulher diante de um envelope fechado, e o pesquisador diante de uma Nerópolis egípcia, não violada ainda”¹²² (NERVO, 2017, p. 30, tradução minha), até a negação do amor feminino: “[...] não faltava o indiscreto que falasse para Felipe das generalidades da sua Virginia, e com o mistério fugia a ilusão, e nosso herói murmurava como o poeta: “Era ela não!”. E “ela” não chegava nunca [...]”¹²³ (NERVO, 2017, p. 35, tradução minha). Neste sentido, é razoável que o personagem se desloque para uma cidade de aparência medieval, pois é no mundo do medievo que os anjos e seres

¹²⁰ Texto em espanhol: *Nació enfermo, enfermo de esa sensibilidad excesiva y hereditaria que amargó los días de su madre.*

¹²¹ Texto em espanhol: *Las solennes vibraciones del ángelus, llenábanle de místico pavor; la vista de una ruina argentada por la luna o de un sepulcro olvidado, cubría de lágrimas sus ojos*

¹²² Texto em espanhol: *[...] era un enigma y causaba esa curiosidad que sienten, la mujer ante un sobre sellado, y el investigador ante una necrópolis egipcia, no violada aún*

¹²³ Texto em espanhol: *“¡No era ella!”. Y “ella” no llegaba nunca [...]*

divinos podem achar um lugar para si: “[a cidade do tio era] De fisionomia medieval, de costumes patriarcais e, sobretudo, de fervente religiosidade”¹²⁴ (NERVO, 2017, p. 31, tradução minha).

No novo local é que se apresenta o segundo estágio entrópico E_2 , quando Felipe entra no seminário para fazer, primeiro o bacharelado, e depois aprender a doutrina católica. Certamente, no começo é mais uma forma de se afastar daquele mundo feroz que criou nele suas primeiras s: “[...] sem estar muito convencido que digamos das católicas verdades, procurava refúgio no claustro”¹²⁵ (NERVO, 2017, p. 37, tradução minha); mas sua estadia no bacharelado acaba por desvelar nele a necessidade de se officiar e fazer os exercícios espirituais de Santo Inácio de Loyola: “O último dia de exercícios, chamado “de retiro”, o bispo da diocese conferia as ordens menores àqueles que, concluído seu bacharelato, solicitavam, e esta vez entre eles se encontrava Felipe”¹²⁶ (NERVO, 2017, p. 39, tradução minha). Assim, E_2 se configura a partir precisamente desses *Exercícios Espirituais* (1548), que foram escritos por Santo Inácio de Loyola entre 1522 e 1523, mas que são aprendidos na ficção no final do século XIX numa cidade Mexicana de alta religiosidade.

Retomando a obra de Santo Inácio, vemos que a narração explora principalmente a lição da primeira semana, quinto exercício, décima adição, maneira três, na qual se explica qual a forma de levar a penitência depois dos primeiros exames de consciência:

85 – A terceira [maneira] é castigar a carne, a saber, dando-lhe dor sensível, a qual se dá, trazendo cilícios ou cordas ou barras de ferro sobre a carne, flagelando-se ou ferindo-se e outras formas de aspereza.

86 – Nota. O que parece mais prático e mais seguro na penitência é que a dor seja sensível na carne, mas que não penetre nos ossos; de maneira que cause dor e não enfermidade. Pelo que, parece que é mais conveniente flagelar-se com cordas delgadas que dão dor por fora, e não doutra maneira que cause enfermidade notável por dentro.

87 – A primeira nota é que as penitências exteriores se fazem principalmente para três efeitos: – primeiro, para satisfação dos pecados passados; – segundo, para vencer-se a si mesmo, a saber, para que a sensualidade obedeça à razão e todas as partes inferiores estejam mais sujeitas às superiores; – terceiro, para buscar e achar alguma graça ou dom que a pessoa quer e deseja, como, por exemplo, se deseja ter interna contrição de seus pecados, ou chorar muito sobre eles ou sobre as penas e dores que Cristo nosso Senhor passava na sua Paixão, ou para solução de alguma dúvida em que a pessoa se acha. (LOIOLA, 1999, p. 22)

¹²⁴Texto em espanhol: *[la ciudad del tío era] De fisonomía medieval, de costumbres patriarcales y, sobre todo, de ferviente religiosidad*

¹²⁵Texto em espanhol: *[...] sin estar muy convencido que digamos de las católicas verdades, buscaba refugio en el claustro.*

¹²⁶ Texto em espanhol: *El último día de los ejercicios, llamado “de retiro”, el obispo de la diócesis confería las órdenes menores a los que, concluído el bachillerato, las solicitaban, y entre los solicitantes esta vez encontrábase Felipe.*

É certo que explicitamente o documento de Loyola trata do flagelo da carne, o problema com esta afirmação é a abertura interpretativa que permite. Quando não se consegue o propósito do exercício espiritual, ou seja, quando não se consegue afastar o pecado que quer ser eliminado no exercitante, a lição deve ser não só repetida as vezes necessárias, mas também intensificada:

89 – A terceira [nota] é que, quando a pessoa que se exercita ainda não acha o que deseja, como lágrimas, consolações, etc., muitas vezes é proveitoso fazer mudança no comer, no dormir, e noutros modos de fazer penitência; de maneira que nos mudemos, fazendo, dois ou três dias, penitência, e outros dois ou três, não; porque a alguns convém fazer mais penitência e a outros menos; e também porque, muitas vezes, deixamos de fazer penitência, por amor dos sentidos e por juízo errôneo de que a pessoa não a poderá tolerar sem notável enfermidade; e, outras vezes, pelo contrário, fazemos demasiada, pensando que o corpo a possa suportar; e, como Deus nosso Senhor conhece infinitamente melhor a nossa natureza, muitas vezes, nas tais mudanças, dá a sentir a cada um o que lhe convém. (LOIOLA, 1999, p.23)

Uma vez que os exercícios espirituais buscam eliminar o pecado que cada exercitante encontra maior em si, Felipe busca eliminar de si o pecado da carne, do desejo. Como no passado nunca houve uma “ela”, uma presença feminina que acompanhasse sua fervente sensibilidade, encontra esse desejo como parte das coisas miseráveis do mundo moderno, como um desejo absolutamente mundano, em outras palavras, realiza uma interpretação entrópica da mulher e do seu desejo, na tabela seguinte destaco quatro momentos onde é possível observar essa entropia:

Citação
Mas Felipe [...] só desejava que uma sotaina, negra como desencanto do criado, e um claustro, forte como a fé, lhe velassem para sempre as pálidas perspectivas de um mundo odiado e miserável ¹²⁷ (NERVO, 2017, p. 42, tradução minha).
Uma das virtudes que mais amava o jovem era a castidade ¹²⁸ (NERVO, 2017, p. 44, tradução minha).
Esquivava o olhar de uma mulher e toda vez que algum ímpeto natural comovia seu organismo, acudia as mortificações mais terríveis: batendo na cintura as puas aceradas do cilício, fustigando as carnes com pesadas disciplinas [...] ¹²⁹ (NERVO, 2017, p. 45, tradução minha).

¹²⁷ Texto em espanhol: *Mas Felipe [...] anhelaba sólo que una sotana, negra como el desencanto de lo creado, y un claustro, fuerte como la fe, le velasen para siempre las pálidas perspectivas de un mundo odiado y miserable.*

¹²⁸ Texto em espanhol: *Una de las virtudes que más amaba el joven era la castidad.*

¹²⁹ Texto em espanhol: *Esquivaba aun la mirada de una mujer y cada vez que algún ímpetu natural conmovía su organismo, acudía a las mortificaciones más terribles: ya hundiendo en su cintura las aceradas puas del cilicio, ya fustigando sus carnes con gruesas disciplinas [...]*

Que imensos sobressaltos lhe produzia a voz de uma mulher! Que temores a menor forma que destacasse no lenço vivo da imaginação as linhas harmoniosas de uma Eva!¹³⁰ (NERVO, 2017, p. 45, tradução minha).

Tabela 4. Interpretações entrópicas em Felipe. Elaboração minha.

A impossibilidade de Felipe por aceitar a sua natureza humana, em oposição à ideia de castidade como imitação da vida de Jesus, a qual é reiterada pela tradição cristã, chocam no mundo moderno, pois esse caminho à santidade está imerso nas tentações carnis, além de que, como dito anteriormente, não há cabida para os santos, nem para nada relacionado com deus na modernidade.

Desafortunadamente, essa reprimenda do desejo faz com que a interpretação dos exercícios avance por rumos grotescos. Por um lado, a mulher se apresenta como uma tentação diabólica (um súcubo), como se vê na citação seguinte ao descrever a imensa beleza do personagem feminino: “[...] era uma mulher, uma mulher muito formosa, loira, de maior altura, de rosto virginal e delicadas e encantadoras formas de núbil, que iam pelas curvas castas debaixo do vestido vaporoso e diáfano”¹³¹ (NERVO, 2017, p. 47, tradução minha). Por outro lado, a única forma em que pode o personagem afasta-se da tentação é negando seu próprio desejo pelas delícias da carne, negando a própria vontade por sentir esses desejos, como nesta citação: “Devia, claro, fechar os olhos diante de tal aparição, maligna sem dúvida, mas como? Se eram os olhos da alma os que olhavam?” (NERVO, 2017, p. 47, tradução minha). Fechar os olhos, não ver o que está na frente: Asunción, é simplesmente a forma inofensiva de negar o que claramente “é” y “está” diante de Felipe.

A superinterpretação dos exercícios espirituais e a negação do instinto carnal deixam só um caminho possível, a mutilação, diz Nervo (2017):

Desfloradas todas as folhas do caderno, o abriu por azar e encontrou um primeiro capítulo intitulado “Orígenes”, que contava a história daquele padre da igreja que se fez célebre por ter sacrificado sua virilidade em aras da pureza, professando a peregrina teoria de que a castidade, sem esse *sacrificio*, era impossível¹³² (p. 58, tradução e itálicos meus).

¹³⁰ Texto em espanhol: *¡Qué inmensos sobressaltos le producía la voz de una mujer! ¡Qué temores la menos forma que destacase en el vivo lienzo de su imaginación con las líneas armoniosas de una Eva!*

¹³¹ Texto em espanhol: *[...] era una mujer, una mujer muy hermosa, rubia, de aventajada altura, de rostro virginal y delicadas y encantadoras formas de núbil, que tendían sus curvas castas bajo el peplo vaporoso y diáfano.*

¹³² Texto em espanhol: *Desfloradas todas las hojas del cuaderno, abriolo al azar y se encontró con el principio de un capítulo denominado “Orígenes”, el cual refería la historia de aquel padre de la Iglesia que se hizo célebre por haber sacrificado su virilidad en aras de su pureza, profesando la peregrina teoría de que la castidad, sin este sacrificio, era imposible.*

A Questão com a mutilação da carne é a sua dupla significação. É muito evidente, desde minha leitura, que existe uma significação para o mundo religioso do Felipe e a outra para o mundo laico da Asunción. Assim, vemos no conto de Nervo (2017):

O bacharel afirmou com a mão crispada a dobrador, e agitou durante vários momentos, exalando um gemido...
Asunción viu correr a torrentes o sangue; lançou um grito [...], com os olhos imensamente abertos, fixos naquele rosto, que, contraído pela dor, mostrava, não obstante, um sorriso de triunfo...¹³³ (2017. p. 62-63, tradução minha).

A significação para ambas partes se configura sutilmente no fracasso da carne. Para que Felipe não fracasse no caminho de deus, é necessário fracassar como homem deste mundo e isso só pode ser cortando seu órgão reprodutor, só desse modo se cria a ilusão de despojar-se dos desejos carnavais. O significado neste sentido é de sacrifício, como no capítulo "Orígenes" do seu caderno. Mas, para o mundo laico, essa mesma ação adquire outra significação. Para eles Felipe se transforma em um desperdício de homem, porque sendo bom e com as características desejáveis por Asunción, agora não poderia cumprir com o natural processo da reprodução.

É possível dizer que Inácio de Loyola, como E₁, tinha um propósito específico para os exercícios espirituais por volta dos anos 1522, talvez a entrega sincera à vida devota; mas na materialização do seu texto, das suas ideias, em 1548 cria uma segunda expectativa de interpretação como "E₂", a qual cresce exponencialmente no tempo e espaço que abarca a obra publicada em si. Finalmente, todos aqueles leitores da obra, ao aplicarem sua própria interpretação em um momento específico, criam para si a terceira expectativa que, como no caso do personagem Felipe, representa essa E₃. Assim, a entropia da realidade convencional entra na ficção como "devir-entrópico", e permite observar a causa dessa devoção religiosa, grotesca e mutilante, que é a negação dos instintos naturais e a superinterpretação dos exercícios espirituais em relação com os desejos carnavais.

4.1.2 A entropia em *Triste fim de Policarpo Quaresma*

¹³³ Texto em espanhol: *El bachiller afirmo con el puño crispado la plegadera, y la agitó durante algunos momentos, exhalando un gemido...*
Asunción vio correr a torrentes la sangre; lanzó un grito [...], con los ojos inmensamente abiertos, y fijos en aquel rostro, que, contraído por el dolor, mostraba, sin embargo, una sonrisa de triunfo.

Antes de dar início à análise da entropia em *Triste fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto, gostaria de destacar que, bem como o personagem anterior, a vida do major Quaresma está atravessada pelo fracasso, mas com uma diferença clara. Enquanto Felipe fracassa em seus instintos naturais, forçado por si mesmo, para se entregar também forçadamente a vida devota, o major Quaresma fracassa como idealista-técnico num mundo cada vez mais realista-prático. Ou seja, enquanto ele tenta conciliar seu idealismo nacional com o avanço técnico-científico, o mundo avança tão rápido que precisa de decisões práticas sem lugar para os idealismos.

Agora bem, para falar dos “devires-entrópicos” em Lima Barreto, também apresento a seguir minha proposta de esquema para sua poética do fracasso. Novamente nele podem ser observadas as coincidências e a singularidade:

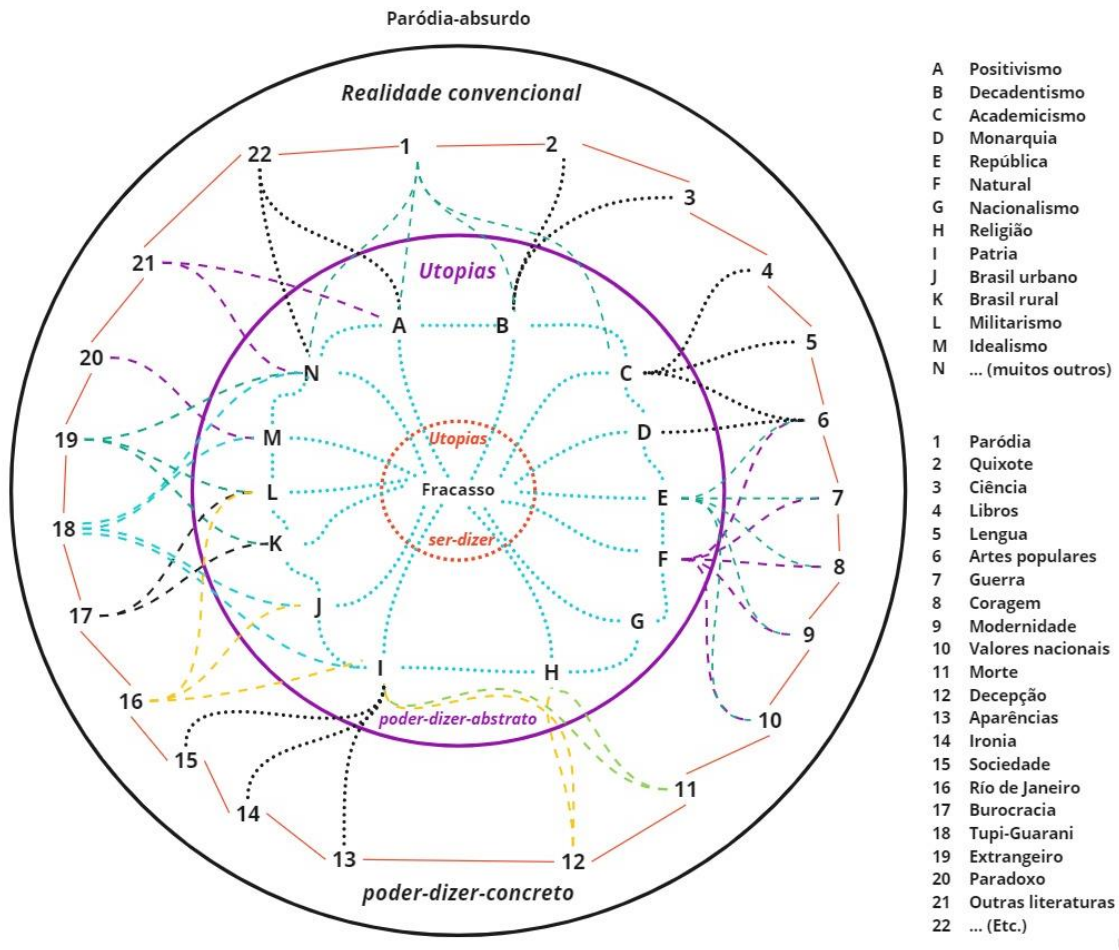


Figura 19. Esquema da poética do fracasso de Lima Barreto. Elaboração minha.

Triste fim de Policarpo Quaresma (1915) narra a história do major Quaresma e do seu círculo de amigos. O primeiro, um idealista nacionalista que procura desvelar as glórias alcançáveis pelo Brasil republicano, sobretudo se o próprio brasileiro notasse todos os benefícios que oferece sua própria terra e seu próprio povo: “[Brasil] Tinha todos os climas, todos os frutos, todos os minerais e animais úteis, as melhores terras de cultura, a gente mais valente, mais hospitaleira, mais inteligente e mais doce do mundo” (BARRETO, 2011, p. 102, adendo em colchetes meu). Os segundos, uma coleção de personagens fracassados que acabam sendo paródicos e caricaturescos, por exemplo:

No.	Personagem	Citação em Barreto (2011)	Tipo de fracasso. segundo a ficção de Lima Barreto
1	Ricardo Coração dos Outros	Ricardo estava atrapalhado. Tinha os versos escritos, mas a música não. É verdade que as sabia de cor, porém, escrevê-las de uma hora para outra era trabalho acima de sua força (p. 165).	Violinista afamado que só canta seus versos, mas que não consegue escrever em linguagem musical suas próprias modinhas, todas guardadas na memória.
2	Adelaide	Para dona Adelaide, a vida era coisa simples, era viver, isto é, ter uma casa, jantar e almoço, vestuário, tudo modesto, médio. Não tinha ambições, paixões, desejos. Moça, não sonhara príncipes, belezas, triunfos, nem mesmo um marido. Se não se casou foi porque não sentiu necessidade disso; o sexo não lhe passava e de alma e corpo ela sempre se sentiu completa (p. 229).	Irmã do major Quaresma que nunca fez vida própria e sempre cuidou do irmão como se fosse a mãe, tendo as mesmas fortunas e infortúnios do irmão.
3	General Albernaz	O general nada tinha de marcial, nem mesmo o uniforme que talvez não possuísse. Durante toda a sua carreira militar, não viu uma única batalha, não tivera um comando, nada fizera que tivesse relação com a sua profissão e o seu curso de artilheiro. (p. 103)	Militar que nunca participou de uma guerra, mas que conta histórias de batalhas que nunca viu.
4	Tia Maria Rita	- Vai bem. Minha velha, nós queríamos que você nos ensinasse umas cantigas. - Quem sou eu, ioiô? - Ora! Vamos, tia Maria Rita... você não perde nada... você não sabe o “Bumba meu boi”? - Quá, ioiô, já mi esqueceu. (p.108)	Velha que cantava cantigas, mas que não se lembra de nada.
5	O poeta	Era um velho poeta que teve sua fama aí pelos setenta e tantos, homem doce e ingênuo que se deixara esquecer em vida, como poeta, e agora se entretinha em publicar coleções que ninguém lia, de contos, canções, adágios e ditados populares. (p. 109)	Poeta esquecido, cultivador de canções populares que ninguém mais lê.
6	Ismênia	Na vida, para ela, só havia uma coisa importante: casar-se; mas pressa não tinha, nada nela a pedia. Já agarrara um noivo, o resto era questão de tempo... (p. 99)	Noiva que espera há cinco anos o noivo para se casar, e que no final, quando se casa, o noivo foge pro interior do Brasil.
7	Cavalcanti	Cavalcanti, aquele Jacó de cinco anos, embarcara para o interior, há três ou quatro meses, e não mandara nem uma carta nem um cartão. A menina tinha aquilo como um rompimento; e ela, tão incapaz de um sentimento mais	Noivo que todo o tempo está por acabar seus estudos para ser dentista e que, já formado, foge do matrimônio.

		profundo, de uma aplicação mais séria de energia mental e física, sentia-o muito, como coisa irremediável que absorvia toda a sua atenção. (p. 168)	
8	Contra-almirante Caldas	Certa vez, quando era já capitão-tenente, deram-lhe um embarque e Mato Grosso. Nomearam-no para comandar o couraçado Lima Barros. Ele lá foi, mas, quando se apresentou ao comandante da flotilha, teve notícia de que não existia no rio Paraguai semelhante navio. (p. 127)	Militar sem tripulação e sem navio que, na procura do seu couraçado acaba preso e depois como pessoal administrativo.
9	Major Inocêncio Bustamante	Era renitente, teimoso, mas servil e humilde. Antigo voluntário da pátria, possuindo honras de major, não havia dia em que não fosse ao quartel-general ver o andamento do seu requerimento e de outros. Num pedia inclusão no Asilo dos Inválidos, noutro honras de tenente-coronel, noutro tal ou qual medalha; e, quando não tinha nenhum, ia ver o dos outros. (p. 129)	Voluntário que solicitava sua inclusão no Asilo dos Inválidos e honras de tenente-coronel, mas seu requerimento é sempre desconsiderado.
10	Doutor Florêncio	O doutor Florêncio era o único paisano da roda. Engenheiro e empregado público, os anos e o sossego da vida o tinham feito perder todo o saber que porventura pudesse ter tido ao sair da escola. Era mais um guarda de encanamentos do que mesmo um engenheiro. (p. 131)	Engenheiro cujos anos de sossego fizeram perder seu conhecimento e fizeram dele mais um encanador.
11	Coleoni	Coleoni era o procurador do major, mas não sendo entendido em coisas oficiais, entregou ao Coração dos Outros aquela parte do seu mandato. (p. 166)	Procurador do major Quaresma no requerimento de aposentadoria que não consegue nada porque não entende a burocracia.
12	Anastácio	Anastácio, sempre vigoroso e trabalhador na sua forte velhice, mas baldo de iniciativa, de método, de continuidade no esforço. Um dia capinava aqui, outro dia ali, outro pedaço, e assim ia saltando de trecho em trecho, sem fazer trabalho que se visse, permitindo que as terras e os arredores da casa adquirissem um aspecto de desleixo que não condizia com o seu trabalho efetivo. [...] Entretanto ele cultivava. Era a sua mania, o seu vício, uma teimosia de caduco. (p. 329)	Velho escravo liberto que, ainda que trabalhador do campo, fracassa como camponês.
13	Genelício	Enchia os chefes e os superiores de todo o incenso que podia. (p. 134)	Intelectual que, de fato, não é nada intelectual, somente um cultivador do pedantismo da época e de adulações.
14	Marechal Floriano	O bigode caído. O lábio inferior pendente e mole a que se agarrava uma grande “mosca”; os traços flácidos e grosseiros; não havia nem desenho do queixo ou olhar que fosse próprio, que revelasse algum dote superior. Ela um olhar mortiço redondo, pobre de expressões, a não ser a tristeza que não lhe era individual, mas nativa, de raça; e todo ele era gelatinoso – parecia não ter nervos. Não quis o major ver em tais sinais nada que lhe denotasse o caráter, inteligência e o temperamento. (p. 273)	Dirigente sem qualidades intelectuais, tibieza de ânimo e preguiçoso.

Tabela 5. O fracasso nos personagens de Lima Barreto. Elaboração minha.

Certamente, todos esses personagens estão atravessados pela entropia desde que, imersos no Brasil recém tornado republicano, tentam entender (interpretar) os novos modos de interagir numa sociedade com sequelas do monarquismo. Cada um deles poderia oferecer um estudo particular sobre o fracasso e a entropia, pois cada um deles espera um benefício não só dos novos tempos, mas também da revolta que combate o marechal Floriano, o que nenhum deles consegue por inteiro. De fato, a própria Revolta da Armada torna-se uma caricatura como “devir-de-fracasso” e “devir-entrópico”, pois parece uma brincadeira, parece mentira:

Com o tempo, a revolta passou a ser uma festa, um divertimento da cidade... Quando se anunciava um bombardeio, num segundo, o terraço do Passeio Público se enchia. Era como se fosse uma noite de luar, no tempo em que era do tom apreciá-las no velho jardim de dom Luís de Vasconcelos, vendo o astro solitário pratear a água e encher o céu (BARRETO, 2011, p. 300).

Nesta lógica, a complexidade do “devir-entrópico” eleva-se posto que todos eles são um E_3 , e cada um potencializa a entropia de E_2 . Diferentemente do que afirmei ao analisar Amado Nervo, aqui não especifico um texto particular como E_2 , pois neste caso, para além de que existam textos particulares a serem interpretados pelos personagens, o que trabalha como E_2 é todo esse mundo ideológico criado na ficção, ou seja, o Brasil de final de século XIX, mas que abrange só os anos que dura a narrativa: a diegese. Por tanto, E_1 seriam todas aquelas condições de existência que criam o Brasil-ficção de Barreto, e que vão da história, das culturas, das sociedades, até ideologias próprias e importadas que estão obviadas na narração, e que, portanto, escapam aos limites da própria diegese de Barreto, ou seja, escapam dos limites desse Brasil-ficção.¹³⁴

¹³⁴ Esse Brasil-ficção também pode ser considerado como o correlato da diegese em “*Triste fim...*”

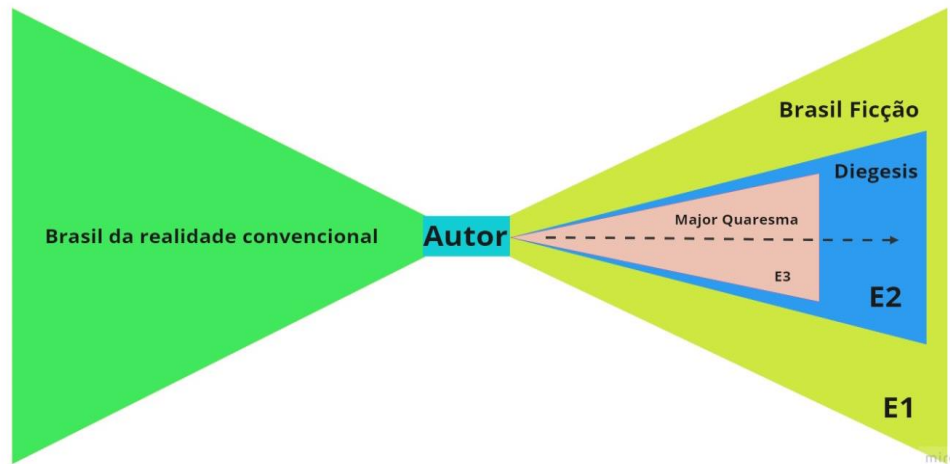


Figura 20. Esquema do Brasil-ficção e das relações de entropia. Elaboração minha.

O caso específico do major Quaresma é ainda mais interessante nesta observação dos “devires-entrópicos”, pois o narrador mostra como se configura o estágio E_3 no personagem principal. É através de um “devir-quixotesco”, bem no início do livro, que o narrador nos mostra todos esses E_2 nas prateleiras da casa do major:

Quem examinasse vagarosamente aquela coleção de livros havia de espantar-se ao perceber o espírito que presidia a sua reunião.

Na ficção, havia unicamente autores nacionais ou tidos como tais: o Bento Teixeira, da *Prosopopeia*; o Gregório de Matos, o Basílio da Dama, o Santa Rita Durão, o José de Alencar (todo), O Macedo, o Gonçalves Dias (todo), além de muitos outros. Podia-se afiançar que nem um dos autores nacionais ou nacionalizados de oitenta pra lá faltava nas estantes do major.

De história do Brasil, era farta a messe: os cronistas, Gabriel Soares, Gândavo; e Rocha Pita, Frei Vicente do Salvador, Armitage, Aires do Casal, Pereira da Silva, Handelmann (*Geschichte von Brasilien*), Melo Moraes, Capistrano de Abreu, Southey, Varnhagen, além de outros mais raros ou menos famosos. Então no tocante a viagens e explorações, que riqueza! Lá estavam Hans Standen, o Jean de Léry, o Saint-Hilaire, o Martius, o príncipe de Neuwied, O John Mawe, o von Eschwege, o Agassiz, Couto de Magalhães, e se se encontravam também Darwin, Freycinet, Cook, Bougainville e até o famoso Pigafetta, cronista da viagem de Magalhães, é porque todos esses últimos viajantes tocavam no Brasil, resumida ou amplamente.

Além desses, havia livros subsidiários: dicionários, manuais, enciclopédias, compêndios, em vários idiomas (BARRETO, 2011, p. 77-83).

Vale a pena incluir uma esclarecimento aqui. A biblioteca do major Quaresma apresenta-se como um “devir-quixotesco” não só pela alusão bibliófila, mas também pela questão da loucura e o idealismo que os livros causam nos personagens. No caso do Quixote o veremos virar cavaleiro andante

para desfazer as injustiças e, no caso do major Quaresma, converter-se em um patriota radical com ideias impossíveis para o Brasil do séc. XIX, diz Barreto (2011):

Policarpo era patriota. Desde moço, aí pelos vinte anos, o amor da pátria tomou-o todo inteiro. Não fora o amor comum, palrador e vazio; fora um sentimento sério, grave e absorvente. Nada de ambições políticas ou administrativas; o que quaresma pensou, ou melhor: o que o patriotismo o fez pensar foi num conhecimento inteiro do Brasil, levando-o a meditações sobre os seus recursos, para depois então apontar os remédios, as medidas progressivas, com pleno conhecimento de causa (p. 84).

Essa formação patriótica não será apenas a construção do seu próprio fracasso como idealista, será também a causa que o levará preso ao manicômio por pedir o tupi como língua nacional. No final, será também a causa de sua sentença à morte.

Porém, seu patriotismo é já um produto da interpretação de todos esses livros como estágio E_2 , e que, por si mesmos, são no conjunto o “devir-entrópico” que forja o estágio E_3 do major Quaresma: caricatura ou paródia do patriotismo nacionalista. Por outro lado, pode ser observado também que o estágio E_1 de cada livro varia sua distância e relação espaço-temporal com E_2 , e em consequência com E_3 , porque muitos desses autores são antigos, além inclusive da criação do Brasil-ficção como nação independente. Isto é de relevância porque os autores do século XVI sequer imaginavam algo chamado República do Brasil, pelo que a inclusão na biblioteca do major é já uma decisão mediada pela entropia, pela interpretação em E_3 de toda essa história contida no basto E_2 e seus correspondentes E_1 .

São precisamente todas essas interpretações, fora do “horizonte de expectativa” da época, que fazem do Major Quaresma uma pessoa triste e pensativa ao sair do manicômio: “Saiu [do manicômio] o major mais triste ainda do que vivera toda a vida. De todas as coisas tristes de ver, no mundo, a mais triste é a loucura; é a mais depressora e pungente” (BARRETO, 2011, p. 177). Abalado pela tristeza que sente na cidade que o apressou, prefere a vida no campo, afastando-se assim do mundo moderno, onde não cabem os idealistas, diz Barreto (2011):

Planejou sua vida agrícola com a exatidão e meticulosidade que punha em todos os seus projetos. Encarou-a por todas as faces, pesou as vantagens e ônus; e muito contente ficou em vê-la monetariamente atraente, não por ambição de fazer fortuna, mas por haver nisso mais uma demonstração das excelências do Brasil (BARRETO, 2011, p. 179).

Porém, a própria formação do major Quaresma faz com que esse começo camponês seja caricaturesco, ele não está feito para as bravas condições do interior, pois ele tenta sempre aplicar o conhecimento técnico-científico do mundo positivista:

Acabando esse inventário, passou duas semanas a organizar sua biblioteca agrícola e uma relação de instrumentos meteorológicos para auxiliar os trabalhos da lavoura. Encomendou livros nacionais, franceses, portugueses; comprou termômetros, barômetros, pluviômetros, higrômetros, anemômetros. Vieram estes e foram arrumados e colocados convenientemente (BARRETO, 2011, p. 182).

Mas campo e cidade se ignoram mutuamente, isto é, ciência e natureza estabeleceram suas fronteiras. E, desta forma, resulta ser o campo um lugar ainda desconhecido para esse pensamento científico, mas desconhecido no sentido de que não se interessa por ele. Como afirma-se na obra:

Por que não se empregava o esforço que se punha naqueles barulhos de votos, de atas, no trabalho de fecundá-la [a terra], de tirar dela seres, vidas – trabalho igual ao de Deus e dos artistas? Era tolo estar a pensar em governadores e guaribas, quando nossa vida pede tudo à terra e ela quer carinho, luta, trabalho e amor... (BARRETO, 2011, p. 189).

Ninguém se interessa verdadeiramente pela terra, só o major Quaresma que tem a capacidade de transitar pelo raciocínio e a natureza, mas ainda assim um impasse, porque a contradição positivista está encarnada no major Quaresma, isto é, a impossibilidade de conhecer todos os segredos do mundo natural. Nesta lógica, o major é duas vezes caricatura idealista, porque é caricatura da cidade e caricatura do campo, ambas por idealista, por quase louco, pelo fracasso dos seus idealismos positivistas.

Se bem é um fato que o próprio título da obra já anuncia o fracasso: *Triste fim...*, o que mostram os “devires-entrópicos” é que a soma e conjugação de interpretações na relação entre E_3 e E_2 , criam s confluindo para um sucesso suposto. Mas, o problema dessas s do personagem é que são derrotadas pelo mundo moderno, que não aceita os idealismos e prefere o prático e o imediato. De tal sorte que derivam no próprio fracasso do major Policarpo Quaresma, por demais tristíssimo e também mortal. Ainda que não se veja a morte do major, sabe-se que uma das últimas interpretações que faz desde o cárcere é precisamente a interpretação de si mesmo. Ela destaca-se por apresentar-se como um conjunto dos estágios entrópicos: $E_1+E_2+E_3$, quer dizer, o major Quaresma é objeto da sua própria análise que desvela sua entropia em função do Brasil-ficção finissecular:

Reviu a história; viu as mutilações, os acréscimos em todos os países históricos e perguntou de si para si: como um homem que vivesse quatro séculos, sendo francês, italiano, alemão, podia sentir a pátria?

[...]

Mas, como é que ele, tão sereno, tão lúcido, empregara sua vida, gastara o seu tempo, envelhecera atrás de tal quimera? Como é que não viu nitidamente a realidade, não presentiu logo e se deixou enganar por um falaz ídolo, absorver-se nele, dar-lhe em holocausto toda a sua existência? (BARRETO, 2011, p. 350).

Assim, a maneira de um Cristo tropical (“devir-cristão”) aceita seu destino, mas não será gloriosa essa morte porque também tem que fracassar nesse intuito. O fato de que a afilhada fosse à procura da salvação, faz com que Quaresma morra não como um herói incompreendido, atacado pela injustiça e com a dignidade plena de que os seus ideais eram corretos; morre sim maculado pela súplica de perdão que o faz, não só traidor, mas também simplesmente louco:

Com tal gente, era melhor tê-lo deixado morrer só e heroicamente num ilhéu qualquer, mas levando para o túmulo inteiramente intacto o seu orgulho, a sua doçura, a sua personalidade moral, sem mácula de um empenho que diminuísse a injustiça da sua morte, que de algum modo fizesse crer aos seus algozes que eles tinham direito de matá-lo (BARRETO, 2011, p. 359).

Então, os “devires-entrópicos” da narrativa em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, são mais uma manifestação de sensações que acompanha de perto os “devires-de-fracasso”, só que nesta narração, diferentemente de Amado Nervo, em que a automutilação produz um final feliz para seu personagem, os “devires-de-fracasso” nos levam para um final por inteiro infeliz.

4.1.3 A entropia em *Os Sertões*

A obra mais complexa deste trabalho é, sem dúvida, *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha. Várias questões se colocam quando se tenta fazer uma análise literária desta obra, sobretudo pelo que já se falou tanto no Capítulo 1 quanto no Capítulo 2: os limites da Literatura não se encontram na escrita, além de que a Literatura não fala da realidade como reflexo, mas como refração, entre outros sentidos que se possam dar a ela. Antes de discorrer sobre estes problemas, apresento também o esquema de uma poética do fracasso em Euclides da Cunha, cuja disposição

pode observada nos elementos mais destacáveis desse repertório e que me permitirão tratar da entropia literária.

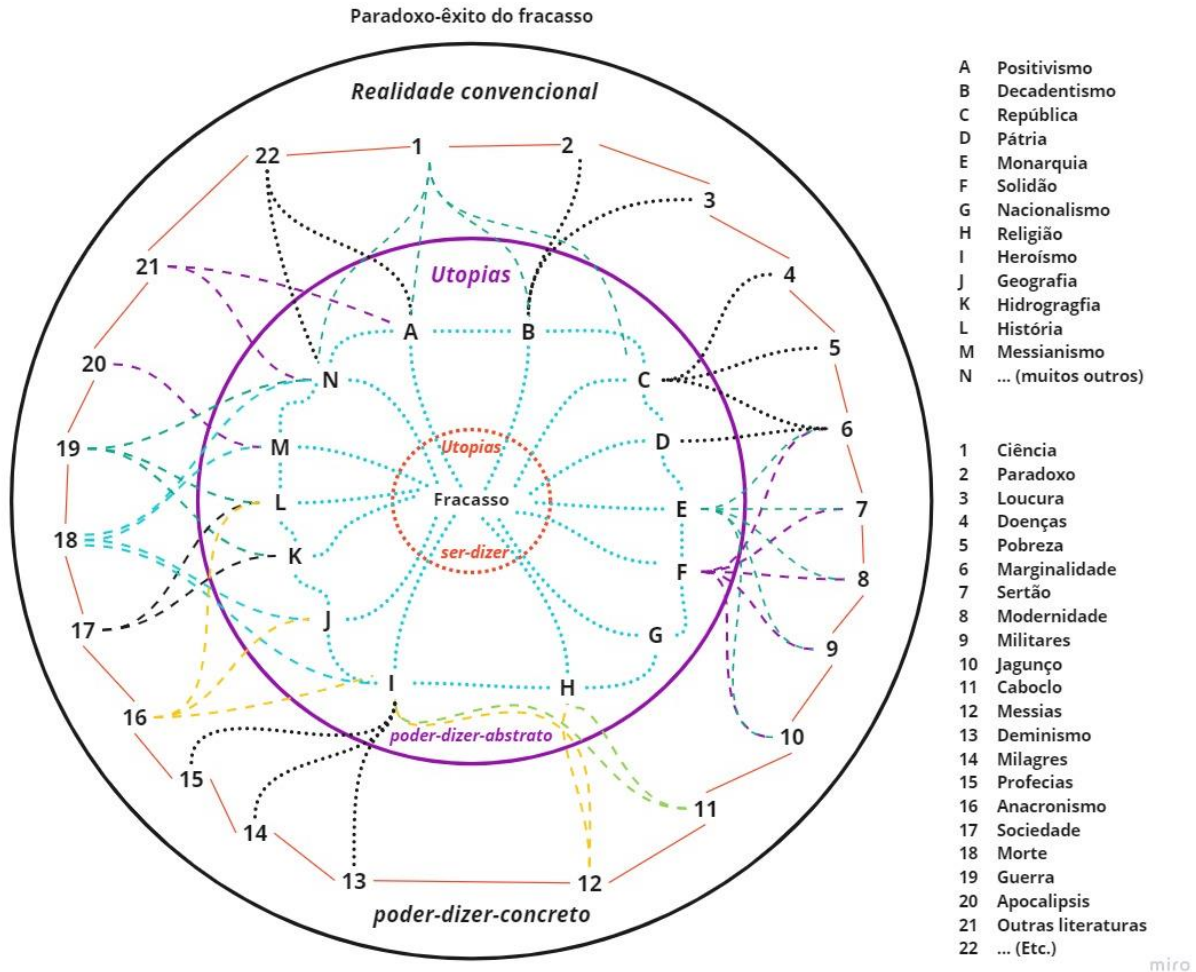


Figura 21. Esquema da poética do fracasso de Euclides da Cunha. Elaboração minha.

A obra *Os Sertões* suscita, entre outras reflexões, uma indagação sobre os laços que tem a Literatura com a História, sobretudo porque estamos diante de um evento histórico, acontecido verdadeiramente (fato histórico), apresentado de forma narrativa. Isto coloca no debate a maneira em que a obra pode ser tratada, porque nela existe uma ampla gama de elementos tanto históricos quanto literários (MACHADO, 2005, p. 93-98;). Não se pretende, aqui, abordar nesta questão propriamente dita, apenas estabelecer uma consideração a respeito depois dos conteúdos nos primeiros capítulos.

Por um lado, os marcos entre História e Literatura são difusos, sobretudo pensando que nem toda obra literária é imaginativa, ou seja, não toda obra literária é criada sem nexos diretos com a realidade, temos muitos exemplos de obras fazendo ficção de eventos históricos. E por outro lado, a História tampouco pode ser considerada inteiramente objetiva, na medida que é observada sempre desde um “eu” que estabelece sua subjetividade diante da realidade observada, além de que esse observador estabelece critérios pessoais para enlaçar os dados da história, para estabelecer um discurso histórico contínuo. Por último, a História não estaria completa se a memória não participasse dessa construção, porém a memória é já uma mediação imaginativa que dista dos fatos concretos observados, isto é, a memória faz uma prefiguração do fato histórico (MACHADO, 2005, p. 96).

Assim, vemos um jogo duplo entre História e Literatura. Primeiro, a Literatura não é reflexo da realidade, mas a história também não é. Ambas são refrações dessa realidade posto que são interpretações dela, pelo que conseqüentemente são poéticas. Segundo, nesta lógica se observa que temos uma diferença na ordem do discurso, do efeito e do compromisso. Então, a literatura tende mais ao discurso poético-estético, valendo-se principalmente dos discursos narrativo e descritivo, e está comprometida com as sensações, com os perceptos e *afectos*. Por sua vez, a história tende mais a um discurso poético-ético, valendo-se principalmente dos discursos descritivo, explicativo e informativo, e está comprometida com as percepções e afecções, referências mais ou menos estáveis na realidade convencional¹³⁵.

Assim, passo a tratar de *Os Sertões* de Euclides da Cunha como se ela fosse uma obra voltada para a ficção do que à história (fenômeno que também tem a ver com o repertório de Euclides); isto porque 1) seu discurso passa pela narrativa, a descrição, a informação, o diálogo, o argumento; 2) utiliza estratégias discursivas dos textos modelares: jornalístico, epistolar, diários etc., e 3) interpreta e preenche os espaços brancos através da memória. Não quer dizer, porém, que a abordo como romance histórico, mas sim como história novelada, isto é, como uma história guiada pela pauta da narração literária e ficcional. De fato, considero que não é por acaso a integração de Luiz Costa Lima no posfácio na edição que utilizo nesta pesquisa, porque, ainda que seu trabalho destaque essa forma de aproximação entre ciência e arte (própria no naturalismo decimonônico), sua participação também leva a todo aquele aparato teórico que o crítico maranhense desenvolve sobre os problemas da *mimesis*, do figural e do figurativo. Questão que,

¹³⁵ Uma leitura interessante para seguir estas linhas seria o livro *Terra Ignota* de Luiz Costa Lima (1998)

seguramente já provocou e incentiva, e se não deve incentivar, a pesquisa em *Os Sertões* desde aqueles problemas miméticos, os quais poderiam chegar a um resultado semelhante do que aqui chegamos. Por enquanto, aqui nos aproximamos de uma forma mais simplificada aos considerarmos estar diante de uma história novelada, isto para evitar nos determos numa espinhosa reflexão teórica que nos desviaria do rumo central da nossa análise.

A complexidade da análise também radica em que, ainda que a voz narrativa se conserve em um “eu”, *Os Sertões* não contam a história desse “eu”; de fato, o que vemos é o próprio sertão ou sertões como personagem principal, é deles que esse “eu” fabula numa quase epopeia do nordeste brasileiro. Para nosso propósito, é importante saber onde podemos observar os “devires-de-fracasso”, e neste sentido saber qual lugar ocupam *Os Sertões* e o “eu” narrador na entropia literária. Em função disto, saber qual o papel dos demais personagens na história dos sertões. Então, a primeira questão é que o sertão, por si mesmo, não pode interpretar nada, devido a que sua natureza é plena de tal forma que não tem conflito *per se*; o ecossistema que é por si mesmo não precisa entender nada nem aplicar nenhuma interpretação. Questão por demais interessante já que, não é que se tenha um personagem estático ou sem participação ativa na narrativa, o que temos é um espaço-personagem que condiciona as interações dos outros personagens para com eles mesmos e para com o sertão. Neste sentido, o sertão é o estágio entrópico base das interpretações. É a partir dele que se cria o primeiro “horizonte de expectativa”, pelo qual seu lugar é precisamente E_1 .

Agora, poderia pensar-se que os “devires-entrópicos” se encontram só nos personagens envolvidos na Guerra ou Campanha de Canudos, mas não é exatamente assim. Devemos colocar muita atenção na própria organização do livro: a Terra, o Homem e a Luta, e na voz que domina a narração. Nesta lógica o “eu” que leva a narrativa e a narração se configura como o último estágio interpretante dos sertões, de tal forma que corresponde àquela voz o terceiro estágio interpretativo E_3 . E como esse “eu” organiza seu “horizonte de expectativa” desde três lugares ou momentos, então vemos como esse momento de entropia, de interpretação, estará subdividido em três pontos: terra, homem e luta; cada um deles será um E_2 .

À diferença do tratado em Lima Barreto, em que a biblioteca potencializava os “devires-entrópicos”, aqui não só se dá a partição da interpretação em três pontos, ocorre também no estudo técnico-científico desse “eu” narrador, ou seja, nas leituras e/ou livros também, multiplicados ainda por cada um dos personagens que tomam decisões relevantes na Campanha de Canudos, os quais

também tem suas próprias leituras do mundo e no mundo. Isto quer dizer que esses três momentos estão multiplicados principalmente pelos militares que tomam decisões sobre como dar fim à guerra nos sertões, e multiplicados por sua vez pelos jagunços que também tomam decisões sobre como repelir a agressão dos militares. O fenômeno que assistimos é bastante relevante porque E_1 e E_3 são dois polos autônomos que se ligam entre si só pelas interações dos outros. De tal forma que o “eu” narrador e o espaço-personagem se transformam em agentes da guerra; o primeiro como testemunha extradiegético, o segundo como condicionante-condicionado intradieético. Assim, pode-se fazer o seguinte esquema:

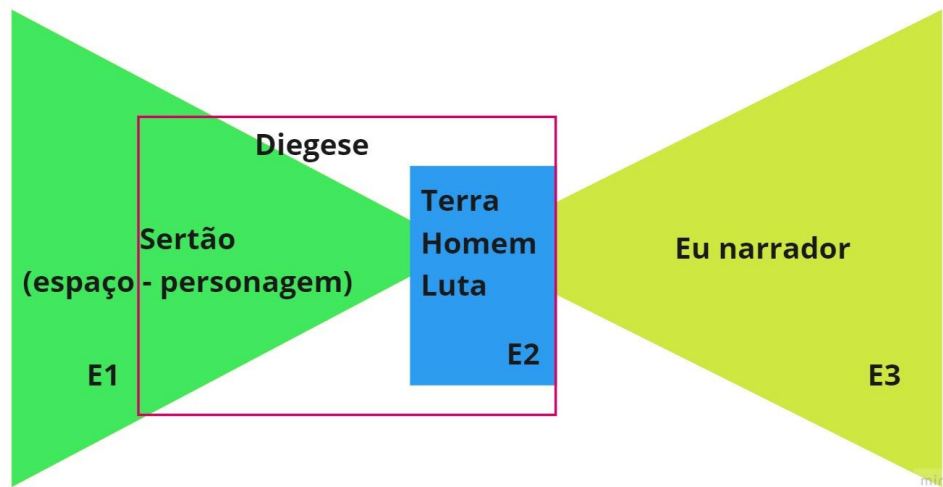


Figura 22. Esquema das relações entrópicas entre Sertão, terra-homem-luta e narrador. Elaboração minha.

A consciência desse “eu” narrador permite distinguir, com maior clareza, os “devires-entrópicos” da obra, pois estabelece um controle dos estágios entrópicos no conjunto dos E_2 , ou seja, revela a problemática das interpretações entre todos estes atores com relação ao espaço-personagem (E_1). Em primeiro lugar, o “eu” narrativo pretende entender o sertão através da ciência positivista, isto é, entender a partir dos saberes que estão confluindo através dele na história do sertão. Saberes como o evolucionismo, mas um evolucionismo na contramão da história ou do Progresso entendido linearmente: “Ora, *Os Sertões* do Norte, a despeito de uma esterilidade menor, contrapostos a este critério natural, figuram talvez o ponto singular de uma evolução regressiva” (CUNHA, 2019, p. 95); e também saberes como os da geologia, a geografia, a hidrografia, a topografia, a biologia, a aritmética etc., como mostro na seguinte tabela para reforçar meu ponto:

Citação
<p>Este <i>facies</i> geográfico resume a morfogenia do grande maciço continental. Demonstra-o análise mais íntima feita por um corte meridiano qualquer, acompanhando a bacia do S. Francisco. Vê-se de fato, que três formações geognósticas díspares, de idades mal determinadas, aí se substituem, ou se entrelaçam, em estratificações discordantes, formando o domínio exclusivo de umas, ou a combinação de todas, os traços variáveis da fisionomia da terra. Surgem primeiro as possantes massas gnaissegraníticas, que a partir do extremo sul se curvam em desmedido anfiteatro [...]</p> <p>Transmontadas as serras [...] extensos chapadões cuja urdidura de camadas horizontais de grés argiloso, intercaladas de emersões calcárias, ou diques de rochas eruptivas básicas, do mesmo passo lhes explica a exuberância sem par e as áreas complanadas e vastas (CUNHA, 2019, p. 46).</p>
<p>Entretanto, para leste a natureza é diversa. Estereografa-se duramente, nas placas rígidas dos afloramentos gnáissicos; e o talude dos planaltos dobra-se do socorro da Mantiqueira, onde se encaixa o Paraíba, ou desfaz-se em rebentos que, após apontarem as alturas de píncaros centralizados pelo Itatiaia, levam até o âmago de Minas as paisagens alpestres do litoral (CUNHA, 2019, p. 47).</p>
<p>[...] no rumo firme do norte a série do grés figura-se o progredir até ao <i>plateau</i> arenoso do Açuruá, associando-se ao calcário que aviva as paisagens na orla do grande rio, prendendo-as às linhas dos cerros talhados em diaclase, tão bem expressos no perfil fantástico do Bom Jesus da Lapa; enquanto para nordeste, graças a degradações intensas (porque a serra Geral segue por ali como anteparo aos alísios, conservando-os em diluvianos aguaceiros), se desvendam, ressurgindo, as formações antigas. Desenterram-se as montanhas (CUNHA, 2019, p. 50).</p>

Tabela 6. Características da ciência positivista na obra *Os Sertões*. Elaboração minha.

Falar com uma linguagem muito técnica, muito específica das áreas antes mencionadas, mostra que a influência do positivismo era, por um lado, bastante forte e não apenas pela formação do nosso autor, mas também porque essa era a forma com que podia-se chegar a um suposto objetivismo científico, ou seja, era uma forma de entender e ver o mundo mais científica.

Ainda assim, a linguagem positivista está atravessada pela linguagem literária, por um rastro de romantismo e de panteísmo, como nesta descrição das questões climáticas que caracterizam e condicionam o espaço geográfico do sertão: "Desce a noite, sem crepúsculo, de chofre – um salto da treva por cima de uma franja vermelha do poente – e todo este calor se perde no espaço numa irradiação intensíssima, caindo a temperatura de súbito, numa queda única, assombrosa..." (CUNHA, 2019, p. 69). É evidente, e na época certamente foi, que a noite não está em movimento. A explicação científica seguramente não diria que a noite "desce" nem daria características do estilo "de chofre". Aqui, uma metáfora está subvertendo o discurso positivista que o empurra para fora de si, para seu **fracasso**. Isto acontece também ao falar do "sol", diz da Cunha (2019): "Na manhã seguinte, o sol se alevanta sem nuvens e deste modo se completa o ciclo – primavera, verão e outono num só dia tropical" (p. 120). O sol parece vivo como outros seres na terra, como si uma pessoa acordasse sem preocupações, livre, ou seja, sem nuvens que atrapalhem a vida. A tentativa por estabelecer um discurso objetivo através da linguagem técnica,

vê-se ameaçada subterfugidamente por uma série de metáforas, símiles, analogias através da escrita de *Os Sertões*. Estas explicações técnico-cientificistas acompanham a outras tantas de outras disciplinas mencionadas na obra, e que, no final de contas, acabam por ser também parte dos E₂ através dos quais o “eu” (E₃) interpreta a terra do sertão (E₁).

Em segundo lugar, nesta intenção de compreender o espaço-personagem, parece insuficiente falar só da terra. Como mencionam Moritz Schwarcz e Botelho, na introdução à edição consultada da obra de da Cunha, é claro o seguimento de uma metodologia positivista que propunha o estudo através do meio, a raça e a circunstância (CUNHA, 2019, p. 17). Pelo que esse “eu” estabelece outro E₂ para analisar o sertão: o homem. Só que esse homem não pode ser simplesmente interpretado por si mesmo, atrás de si o segue toda uma história, e tudo isso é o que configura aos atores da guerra em Canudos; primeiro de forma geral falando do brasileiro:

O brasileiro, tipo abstrato que se procura [...], só pode surgir de um entrelaçamento consideravelmente complexo.

Teoricamente ele seria o pardo, para que convergem os cruzamentos do mulato, do curiboca e do cafuz.

Avaliando-se, porém, as condições históricas que têm atuado, diferentes nos diferentes tratos do território; as disparidades climáticas que nestes ocasionam reações diversas diversamente suportadas pelas raças constituintes; a maior ou menor densidade com que estas cruzaram nos vários pontos do país; e atendendo-se ainda à intrusão [...] de outros povos, fato que por sua vez não foi e não é uniforme, vê-se bem que a realidade daquela formação é altamente duvidosa, se não absurda (CUNHA, 2019, p. 122).

Depois buscando uma explicação no processo evolutivo da humanidade:

A seleção natural, em tal meio, opera à custa de compromissos graves com as funções centrais, do cérebro, numa progressão inversa prejudicialíssima entre o desenvolvimento intelectual e o físico, firmando inexoravelmente a vitória das expansões instintivas e visando o ideal de uma adaptação que tem, como consequências únicas, a máxima energia orgânica, a mínima fortaleza moral. A aclimação traduz uma evolução regressiva (CUNHA, 2019, p. 122).

E em seguida, de maneira mais específica procurando as explicações sobre a conformação do sertanejo, as quais não simplesmente avançam na intenção de explicar as formas de agir e interagir do jagunço, tentam também entender as formas de pensar ligadas profundamente à religião:

Fora longo traçar-lhes a evolução do caráter. Caldeadas a índole aventureira do colono e a impulsividade do indígena, tiveram, ulteriormente, o cultivo do próprio meio que lhes propiciou, pelo insulamento, a conservação dos atributos e hábitos avoengos, ligeiramente modificados apenas consoante as novas exigências da vida. E ali estão com as suas vestes características, os seus hábitos antigos, o seu estranho aferro às tradições mais remotas, o

seu sentimento religioso levado até o fanatismo, e o seu exagerado ponto de honra, e seu folclore belíssimo de rimas de três séculos... (CUNHA, 2019, p. 142-143).

Nesta sequência dedutiva, termina por resultar interessante ao falarmos de fracasso, as condicionantes que observa o “eu” narrador que conduzem a uma aporia. O homem do sertão, com todas as condições adversas para a vida, com todo o atraso segundo o mundo positivista, com esse primitivismo e rudimentarismo, consegue exitosamente viver ao amparo das inclemências do sertão e, em consequência, ser na sua pequenez, um grande inimigo do Exército republicano, diz o próprio da Cunha (2019): “[...] as caatingas são um aliado incorruptível do sertanejo em revolta. Entram também de certo modo na luta. Armam-se para o combate; agridem. Traçam-se, impenetráveis, ante o forasteiro, mas abrem-se em trilhas multívias, para o matuto que ali nasceu e cresceu” (p. 284). Esse inimigo não está só na luta, se pode inferir que, contrário aos positivistas que ficaram sem deus e só se acompanham da ciência, aos jagunços protege alguém mais que parece pertencer a esse mundo divino, diz o autor: A natureza toda protege o sertanejo. Talha-o como Anteu, indomável. É um titã bronzeado fazendo vacilar a marcha dos exércitos (CUNHA, 2019, p. 289). A força que enfrentam os militares, não é a simples força humana, é também a força da natureza do sertão.

Finalmente, quando falamos da terceira parte da obra: a luta, é quando vemos a relação entre aqueles E_2 das interpretações anteriores como novos segmentos dos “horizontes de expectativa” depositados nos atores da guerra em Canudos, ou seja, como novos E_2 . Em primeiro lugar devemos entender que a guerra surge pelos motivos errados, precisamente por uma questão de entropia entre as partes em luta. Por um lado, o governo republicado encontra como ameaça monarquista o surgimento do arraial de Canudos e seu líder Antônio Conselheiro. Isto devido à popularidade deste, e a grande influência que tinha obre o sertanejo; inclusive sobre a forma em que seu poder de logística rudimentar e armamentista já ultrapassava às autoridades locais:

Antônio Conselheiro [...] era famoso em todo o interior do Norte e mesmo nas cidades do litoral até onde chegavam, entretecidos de exageros e quase lendários, os episódios mais interessantes de sua vida romanesca; dia a dia ampliara o domínio sobre as gentes sertanejas [...]; insurgira-se desde muito cedo, atrevidamente, contra a nova ordem política e pisara, impune, sobre as cinzas dos editais das câmaras de cidades que invadira; destroçara completamente, em 1893, forte diligência policial, em Macate, e fizera voltar outra, de oitenta praças de linha, que seguira até Serrinha [...]; fizera voltar, abortícia, em 1895, a missão apostólica planejada pelo arcebispo baiano, e no relatório alarmante escrito por frei João Evangelista afirmara o missionário a existência, em Canudos [...], de mil homens, mil homens robustos e destemerosos “armados até os dentes” [...] (CUNHA, 2019, p. 270).

Por outro lado, os jagunços de Canudos encontram como inimigo da fé aos atores políticos e militares, pois eles impedem o chamado messiânico de Antônio Conselheiro, porque ele “Era o profeta, o emissário das alturas, transfigurado por ilapso estupendo, mas adstrito a todas as contingências humanas [um Cristo], passível do sofrimento e da morte, e tendo uma função exclusiva: apontar aos pecadores o caminho da salvação (CUNHA, 2019, p. 194). Pelo que abertamente os jagunços se consideram inimigos do governo:

Viu na República com maus olhos e pregou, coerente, a rebeldia contra as novas leis. Assumiu desde 1893 uma feição combatente inteiramente nova.

[...]

Decretada a autonomia dos municípios, as Câmaras das localidades do interior da Bahia tinham afixado nas tábuas tradicionais [...], editais para a cobrança de impostos etc.

Ao surgir esta novidade Antônio conselheiro estava em Bom Conselho. Irritou-o a imposição; e planeou revide imediato. Reuniu o povo num dia de feira e, entre gritos sediciosos e estrepitar de foguetes, mandou queimar as tábuas numa fogueira, no largo. Levantou a voz sobre o “auto de fé”, que a fraqueza das autoridades não impedira, e pregou a insurreição contra as leis (CUNHA, 2019, p. 222).

Assim, os “devires-entrópicos” são potencializados ao máximo no conjunto e na mistura de todos aqueles homens no sertão, nas interpretações de todos esses E_2 que, de tanto desentender-se, mal interpretar-se, lutam por ilusões verdadeiras, ou feitas verdade através da entropia. Suas interpretações aberradas e desinformadas de um sobre o outro, as interpretações messiânicas de um povo em carestia e esquecido por muito tempo, as paranoias sobre o retorno da monarquia, ligadas ao fracasso das primeiras incursões no sertão, provocam que o olhar desses combatentes seja de inimigos mortais, sem possibilidade de trégua verdadeira e com um único final viável: o fracasso, a morte.

Esse fator de entropia ($E_1+E_2+E_3$) entre todos estes elementos assinala curiosamente para outra aporia, para a obtenção do sucesso por ambas partes através do fracasso da guerra em geral. O jagunço ilude-se com um sonho religioso de salvação que faz da morte uma morte martirizada e penitente, isto é, uma morte dignificada pela atrocidade da guerra e pelo próprio fracasso da vida no arraial de Canudos: morrer para viver no reino de Deus. O governo, por sua vez, ilude-se em um triunfo sem glória em prol da República, ao vencer ameaças míseras e ter gasto grandes recursos humanos, econômicos e políticos. Por outras palavras, esse “eu” observa o fracasso tanto das sociedades avançadas, quanto das mais primitivas; pode-se dizer que para ele, nessa reflexão anos depois da guerra, o desenvolvimento científico é insuficiente, os homens se encaminham para o

fracasso precisamente porque estão atravessados pela entropia. Destarte, Canudos converte-se em um capítulo mais do que poderíamos chamar de História Geral do Fracasso.

É importante destacar, em conclusão a este ponto, que o autor é bastante consciente dos leitores futuros, isto quer dizer que, para fora da narrativa-narração, Euclides da Cunha (já como autor, não como “eu” narrativo) parece querer diminuir esse fator de entropia. Isto se observa no fato de dividir sua obra em três momentos, o qual é uma forma de controle de leitura para além do momento de publicação. Da Cunha se preocupa de que o leitor veja o problema de ignorar como o desenvolvimento científico contribui com o entendimento do mundo, daí que seja insistente nas múltiplas vezes em que os militares ignoram questões técnicas do espaço, questões de logística, inclusive de ignorar a experiência das primeiras campanhas, pois um dos princípios do positivismo é a faculdade de herdar o conhecimento a novas gerações para evitar os mesmos fracassos, a fim de consolidar o progresso. Do mesmo modo, nessa intenção de controle, insiste também nos graves problemas do fanatismo religioso, quando os povoados se afastam da instrução escolar baseada na ciência, porque não ficam à mercê da natureza, apenas à disposição das insânias daqueles supostos iluminados.

Euclides da Cunha procura eliminar a entropia do seu texto ao explicar ao leitor como têm que ser entendidos os fatos, por isso utiliza um repertório amplo com o intuito de demonstrar que o fracasso fica latente se não se aprende a interpretar o mundo. É precisamente por isto que o autor não condena diretamente aos atores da guerra, nem jagunço nem militares tem culpa da guerra em Canudos, porque, ainda que se denuncie um crime, desde esta análise o problema recai em duas questões: 1) ignorar com arrojo e ousadia o que o progresso supõe entregar às sociedades modernas: conhecimento; e 2) supor com alvoroço e prontidão que o conhecimento científico é tudo e que pode se colocar por cima da natureza e das tradições religiosas.

Como nos autores anteriores, observa-se também de que maneira o mundo moderno não consegue vencer a Natureza por mais transformações que a ciência e a tecnologia façam com ela, pelo contrário, aquela ainda conserva muitos mistérios por conhecer, mistérios na terra, nos homens, nas sociedades. Deste modo, o único triunfador da guerra em Canudos não é outro senão nosso próprio espaço-personagem: o sertão, que triunfa no fracasso inelutável dos homens em luta.

4.2 O jogo duplo da entropia

A entropia, no âmbito que ocupamos, trata-se de um fenômeno que não diz respeito simplesmente à recepção e à interpretação das obras em geral. Como afirmei no ponto 2.5 do capítulo 2, a recepção deve ser entendida como um status, como um momento determinado na vida da obra, quando ela é oferecida ao público leitor (principalmente). De tal sorte que esse status não é sempre igual para a mesma obra nem para todas as obras; o status move-se junto com a obra e se multiplica todas as vezes em que ela é publicada em um determinado espaço-tempo. Pensemos, por exemplo, no caso de Sor Juana Inés de la Cruz.

Os livros da freira jerônima foram publicados na Espanha não só pelas relações que tinha com as Vice-rainhas da colônia, mas também porque existiam certas limitações e proibições na própria colônia que restringiam a circulação livresca, conforme aponta José Abel Ramos em “Los orígenes de la literatura prohibida en la Nueva España en el siglo XVIII” (1984). Agora, essas obras, escritas no final do século XVII, podem ser lidas atualmente, em várias e diversas publicações, as quais tem por si mesmas seus próprios objetivos, seja para destacar alguns poemas, obras sacramentais, loas, ou confeccionar antologias da obra sorjuanesca. Portanto, a obra de Sor Juana adquire vários status, não só pelo momento de publicação, mas também pelo lugar de publicação e pelos interesses que perseguem as editorias. De tal sorte que podemos ler a freira não só no México através de editoriais acadêmicas ou comerciais, também pode ser lida além das fronteiras mexicanas e em línguas diferentes do espanhol. Assim, vemos como esse status caminha paralelamente com a obra e permanece condicionado pelo espaço-tempo da publicação.

Por outro lado, afirmei que a interpretação deve ser entendida como dois tipos de leitura: semiósica e semiótica (semântica e crítica). A primeira como um processo que procura significados no nível da obra, e a segunda como um processo que se pergunta o porquê do texto, qual seu propósito:

A interpretação semântica ou semiósica é o resultado do processo pelo qual o destinatário, diante da manifestação linear do texto, preenche-a de significado. A interpretação crítica ou semiótica é, ao contrário, aquela por meio da qual procuramos explicar por quais razões estruturais o texto produzir aquelas (ou outras, alternativas) interpretações semânticas (ECO, 2015, p. 12).

Não obstante, vemos que a interpretação também está condicionada pelo espaço-tempo de leitura, e inclusive está condicionada por leituras anteriores que oferecem suas interpretações para outros leitores. De tal modo que nunca uma obra terá a mesma leitura, ainda quando o leitor ou a publicação sejam as mesmas, porque não só se trata de que tempo e espaço mudem *ad infinitum*, é

também que esses processos de leitura vão transformando os significados das obras e as respostas ao porquê. Nada é estável, nem sequer um livro impresso concreto há vários séculos; todo está em constante transformação. Por conseguinte, o caminho da entropia literária se configura através de recepção-interpretação, supeditada ao “horizonte de expectativa” em seus estágios diversos: E_1 , E_2 e E_3 .

Neste sentido, o que destaco agora é um resultado que, no percurso da pesquisa, foi evidente e que chamo de jogo duplo da entropia. Não só se trata do processo de leitura que faz o leitor das obras literárias como um consumidor, trata-se também de nós como pesquisadores e analistas de literatura. Afirmava no Capítulo 2 que, segundo Guattari (2015), a realidade se apresenta envolvente como uma totalidade de sensações no sujeito (E_3) e que, nessa lógica, a interpretação de um objeto x (E_2) estava mediada precisamente por essa realidade circundante. Pelo que já pode ser observado que, nesta perspectiva, o processo de pesquisa e de análise passa também pelo processo de entropia, e aliás passa também pelo fracasso. Isto quer dizer que o pesquisador também se faz as perguntas: que dizer? e como dizê-lo?

Perguntar-se “que dizer?” e “como dizê-lo?” projeta já uma estrutura possível, assim como no autor literário projeta um caminho a seguir na criação da obra. Entretanto, a virtualidade dessa estrutura não escapa à soçobra da derrota autoral, porque o pesquisador ainda tem que saber como dizer o que vai dizer. De tal forma que ele poderia não chegar ao significado ou ao sentido do que o seu pensamento constrói, isto é, no pesquisador fica latente o fracasso de harmonizar as formas abstratas com as formas concretas (as potências) do seu discurso. Esta situação é ainda mais complexa, pois, do mesmo modo que na literatura existem circuitos onde convivem, existem e se legitimam as obras literárias, também dentro das pesquisas temos circuitos com as mesmas funções. Não só está, por um lado, a soçobra de achar as respostas àquelas perguntas, também está, por outro lado, a soçobra de que as harmonias das formas abstratas e concretas estejam em função do circuito de pesquisas legitimadas: acadêmicas ou não.

Nesse ínterim, todo pesquisador é um E_3 , enquanto leitor e intérprete entrópico de muitos E_2 e E_1 (não me refiro somente às referências) que se afastam dele no espaço-tempo; porém também é um E_1 na medida que é produtor e autor de um texto. Assim, toda pesquisa é um E_2 que, no seu interior, produz seus próprios “devires-de-fracasso” e “devires-entrópicos”, ao passo que existe uma intenção de harmonia entre as formas abstratas do pensamento e as formas concretas da escrita em função do circuito acadêmico. Finalmente, todo leitor da pesquisa vira um E_3 , e por sua vez

está atravessado pelos próprios processos de entropia. Este movimento perpétuo de interpretações são precisamente as motivações da crítica que permitem criar novos horizontes de expectativa, não só do lado dos leitores, mas também do lado dos autores.

Portanto, o jogo duplo da entropia não só quer dizer que o autor da obra literária e o autor da pesquisa têm por si mesmos, em seu nível, um fator de entropia em suas produções; quer dizer também que entre esse autor da pesquisa e os leitores acadêmicos e não acadêmicos existe este mesmo fator de entropia.

No capítulo seguinte, abordarei a questão dos circuitos literários e de alguns dos fenômenos que podem ser percebidos nele, como resultado das análises e das reflexões apresentadas nos capítulos anteriores. Sobretudo dirigindo meu pensamento para a mudança de cânones nesse início final de séculos XIX e XX, e nas literaturas Pré-Modernista brasileira e Modernista mexicana.

Capítulo V

Circuitos literários: cânone e renovação

5.1 Os circuitos literários

O cânone pode ser definido aqui como o modelo estabelecido por parte de uma comunidade artística que ostenta a hegemonia cultural, e que serve de guia e de norma para medir os valores simbólicos a conservar nas novas produções artísticas. Mas, além disso, esse cânone também deve ser considerado fora dessa mesma comunidade pelo público e pela crítica, porque nele se encontra o ponto onde ancorar os processos de recepção e interpretação da obra artística. Porém, o cânone não deveria ser entendido como um valor inamovível nessa hegemonia cultural sem antes situar o seu lugar e o valor que lhe é concedido por essa mesma comunidade, e conseqüentemente o lugar e valor que lhe está dado pela sociedade que o configura. Em primeiro lugar, e de acordo com o que vem se destacando nesta pesquisa, o **sistema literário** perpassa várias dimensões da mesma forma que seus elementos. Portanto, e nesta lógica, o cânone é parte dos elementos desse sistema, encontrando-se também em todas suas dimensões, logo a natureza do cânone é igualmente abstrata e concreta. No entanto, surge um problema nesta visão: se o cânone é um modelo a seguir, como opera no **sistema literário**? Qual o seu valor? E como ele se articula? Em segundo lugar, porque o cânone determina e condiciona as relações entre vários dos elementos do sistema, porque não só se trata da relação entre autor-obra, obra-leitor, autor-instituição, etc., mas também das relações de mercado, de prestígio (ou a ausência deste), de permanência, entre outras.

Se me restrinjo às propostas de Bourdieu e de Even-Zohar, concluiria que esse cânone é um valor simbólico dominado pelo grupo de poder cultural, ou que pertence aos grupos em ascensão a esse poder da cultura. Por fim, que exerceria um poder concreto nas relações literárias tanto dos produtores quanto dos produtos e consumidores. Não obstante, através da proposta aqui colocada sobre **sistema literário**, o cânone só se configura como um elemento a mais do sistema, sem o poder de mudar nada, sem o poder de funcionar como centro modelar e sem a capacidade de determinar as relações de poder cultural entre produtor, produto e consumidor. Isso ocorre basicamente porque o cânone é, no final de contas, um *prospecto*. Mas, em que sentido? O cânone parece mais um instrumento abstrato e concreto empregado para estabelecer limites literários, ou seja, um instrumento que funciona como valor de verdade ou confiabilidade (DELEUZE,

GUATTARI, 2010, p. 161). Porém, esta função, aditiva e/ou excludente, está no agente, no sujeito executor do cânone. O cânone, primeiro, deve ser um *prospecto*, ou seja, deve ser primeiramente um bloco de sensações com valor argumentativo de verdade para que outros sujeitos também aceitem seu valor. Só deste modo poder-se-ia reiterá-los, voluntariamente ou não, como presença nos textos literários. Assim, só depois de ser *prospectos*, é que podem ser constituídos em alguma forma abstrata ou concreta que permita precisamente sua função aditiva ou excludente em contextos literários e sócio-históricos específicos.

Deste modo, o cânone, similar à Literatura, origina-se nesse **sistema literário** que explicitamos no ponto 2.2 do capítulo 2. No entanto, faz-se necessário um espaço onde essas determinações e condicionamentos do cânone possam acontecer. É, então, que contemplamos a aparição do circuito literário; um espaço mais específico, concreto e fixado na realidade convencional e em cujas relações se estipula o modelo a seguir por aqueles que pertencem ao circuito, ou por aqueles que pretendem ingressar. Assim, o que víamos com Bourdieu e com Even-Zohar eram as explicações que aplicavam não no **sistema literário** e nas regras da arte, mas sim no **circuito literário** e suas regras. É no **circuito** que se pode falar dos valores simbólicos que um grupo cultural no poder pretende manter ao longo do tempo e impor em um espaço ocupado pelos autores. É no circuito que, aquilo que Even-Zohar intitulou de sistema primário e secundário, ocorrem as mudanças, as alterações, adições, omissões, etc., cuja aceitação pelos membros do circuito acabam por renovar a arte e em consequência o cânone. O cânone tem seu berço no **sistema literário**, mas é no circuito que os sujeitos exercem seu poder modelar, determinante e condicionante.

A evolução do **sistema literário** se traduz em uma agregação constante de elementos; não decresce nunca, só deixa de excitar determinados nodos e permite a excitação de outros. Neste sentido, o **sistema literário** sempre é novo e, dado que pertence a todos, todos adicionamos elementos constantemente não só através de questões da linguagem, mas também desde outras áreas do conhecimento e da experiência humana. De sua parte, o **circuito literário** se traduz a um poder cultural simbólico, além de que sua novidade está condicionada ao momento em que surge e aos membros que lhe seguem nos cânones por ele estabelecidos. O sistema é geral e abrangente; o circuito é particular e exclusivo. Há um só **sistema literário**, mas há muitos circuitos; alguns deles podem conviver no mesmo espaço e tempo e cada um deles estabelecer seus próprios cânones.

Sendo que o circuito também pertence ao sistema, e que o cânone nasce neste último, então é claro que um cânone possa ser parte de um ou vários circuitos literários, sem importar muito o espaço-tempo do circuito ou do cânone. Daí que a história da literatura possa ser entendida como uma ida e vinda através dos diversos cânones que facultaram a vida de vários circuitos literários, alguns hegemônicos, outros marginais. O poder do **circuito literário** não só estabelece o cânone a seguir pelos membros; ao estar inserido no sistema, se entende que o **circuito** abrange as relações com o mercado, com o leitor, com a instituição de arte, etc., de onde se infere que sua influência depende também de outros fatores que estão além do próprio **circuito literário**, ou seja, também depende das condições da realidade convencional, como os propósitos sociais que se procurem na época de aparição.

A realidade convencional de final do século XIX e início do século XX, nos quais as nações americanas tinham seus primeiros cem anos de independência, demonstram uma mudança nos cânones dos circuitos hegemônicos. Vemos que depois das independências na América Latina procurou-se dar homogeneidade às nascentes nações, de onde se deduz que a importância da Literatura nessa tarefa identitária foi grande e não só utilizou os modelos europeus, que retomavam muito do idealismo romântico, conforme afirmou González-Stephan (2002, p. 95). As nações latino-americanas também deram uma olhada para si procurando os valores próprios a serem constitutivos da sua identidade. Não obstante, cem anos depois, termina por ser mais importante uma revisão que possa olhar além do que esse primeiro momento de independência observou. Por isso, os autores aqui analisados fazem essa observação através da ficção e de certa forma criticam o avanço dessa independência nas contradições da modernidade.

Não é por acaso que muitos destes autores sintam uma necessidade de renovação, segundo Amado Nervo:

Para dizer as novas coisas que vemos e sentimos não tínhamos vocábulos; os temos procurado em todos os dicionários, os pegamos, quando existiam, e quando não existiam, os criamos [...] A humanidade pensava y falava con locuciones rituales, con frases hechas, que eram distribuídas em cada geração pelos académicos¹³⁶ (JIMÉNEZ *in* NERVO, 2017, p. 14, tradução minha).

¹³⁶ Texto em espanhol: *Para decir las nuevas cosas que vemos y sentimos, no teníamos vocablos; los hemos buscado en todos los diccionarios, los hemos tomado, cuando los había, y cuando no, los hemos creado [...] La humanidad pensaba y hablaba con locuciones rituales, con frases hechas, que le distribuían en cada generación los académicos.*

As formas expressivas estão anquilosadas, continuam representando esse mundo do passado. O léxico pertence a um mundo alheio, porque a relação da literatura com os circuitos da elite acadêmica continua sendo estreita. A arte precisa de uma forma mais próxima não apenas aos autores, mas também aos novos leitores formados nas próprias nações independentes.

E nesse movimento de apropriação literária autônoma, se verá o sentir de alguns autores que pensam em outros espaços a serem vistos, os que ainda faltam por figurar nas histórias da literatura e que estão longe dos benefícios da modernidade, como afirma Lima Barreto:

A preocupação social, o empenho na defesa dos excluídos da sociedade, a luta contra a desigualdade, contra o racismo e contra os desmandos dos governantes, a preocupação em dar voz a todos que ainda não podiam falar por si na Primeira República do Brasil, tudo isso era sua missão a ser cumprida através da literatura (RESENDE. In LIMA, 2017, p. 29).

A literatura se transforma paulatinamente no espaço para falar dos esquecidos, dos que os sistemas hegemônicos preferem não olhar. Nesta ordem de ideias, tanto as paisagens do interior mexicano e brasileiro, quanto dos personagens marginais, não seriam simplesmente um resíduo do romantismo, pelo contrário, é mais um idealismo moderno nascido na aporia finissecular que junta o positivismo com o decadentismo e é, portanto, um idealismo fracassado, porque não se afasta do material.

Por conseguinte, na mudança de século foi importante uma reflexão que levasse a arte literária para outro estágio, para além do positivismo. Por isso, a importância da renovação literária residiu não na consumação de uma independência começada há quase cem anos, e que teve infranqueável laço aos modelos europeus, dadas as relações econômicas e culturais entre as nações. A importância esteve no processo modernizador da arte que levaria, pelo menos, à autonomia literária das nações americanas, a alcançar a plenitude civilizadora própria:

Gutiérrez Nájera esteve comprometido com o projeto modernizador; trabalhou para vencer o cepticismo e a indiferença, defeitos que considerou naturais ao mexicano; foi constante animador da juventude e impulsor do progresso das ciências e das artes, com isso procurou alcançar a plenitude civilizadora¹³⁷ (LARA in NÁJERA, 2017, p. 4, tradução minha).

¹³⁷ Texto em espanhol: *Gutiérrez Nájera se comprometió con el proyecto modernizador; trabajó para vencer el escepticismo y la indiferencia, defectos que consideró naturales en el mexicano; se convirtió en constante animador de la juventud e impulsor del progreso de las ciencias y de las artes, con lo que buscó alcanzar la plenitud civilizadora.*

O contista mexicano, ao procurar os valores modernizadores nas juventudes mexicanas, aposta por encontrar para dentro da própria sociedade mexicana, o que os intelectuais do século XIX procuraram na Europa, influenciados pelas modas modernizantes trazidas principalmente da França. Não obstante, eis neste ponto que fracassam ambas literaturas, brasileira e mexicana, porque seus movimentos de autonomia fomentam a exploração do próprio, mas através das bases europeias, principalmente a língua.

Para concluir este primeiro ponto, sustento que desde a consideração de circuito, não parece fortuito que, por um lado, o Modernismo hispano-americano seja o primeiro movimento literário nascido na América, e por outro lado, que o assim chamado Pré-Modernismo brasileiro seja considerado como um movimento que não criou escola literária, o que demonstra claramente a intenção de se afastar dos cânones dos circuitos que dominavam a arte literária, e em consequência, a intenção clara de buscar outros cânones que lhes dessem autonomia literária não só para estes movimentos, mas também para todos aqueles que viessem no futuro.

5.2 Agregação e segregação

A integração dos circuitos literários atravessa dois fenômenos que podemos afirmar que são perpétuos. O primeiro deles busca aderir membros para se estabelecer como padrão e norma cultural e, portanto, elevar o status do circuito a detentor dos valores nacionais ou internacionais; e o segundo fenômeno busca unir membros na intenção de se afastar do circuito imperante, dos valores norma que se estabeleceram desde o poder cultural. Então, refiro-me a um fenômeno de união e de um fenômeno de separação na integração ou constituição dos circuitos literários: agregação e segregação.

Sabemos que a Literatura, conforme postulou Antonio Candido, é um produto pessoal “na medida que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, de um assomo de intuição, tornando-se uma ‘expressão’”, mas também que é um produto coletivo “na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam homens de um lugar e de um momento para chegar a uma ‘comunicação’” (2019, p. 147). Do mesmo modo sabemos, pelo mesmo autor, que a Literatura e a sociedade estão vinculadas estreitamente por um fator de influência mútua (CANDIDO, 2019, p. 31) e que este fator representa, na maioria dos casos, um elemento de coesão identitária para as nações. Neste

sentido, se infere que os produtores de literatura estão interessados basicamente em duas posturas: individuais e coletivas, pelo que, é muito provável que no processo de independência das nações americanas existisse uma prioridade sobre os projetos coletivos, sendo que era necessário estabelecer a união contra o poder colonialista europeu.

Complementa a noção González-Stephan, que defende que “o estado burguês requeria, para a sua consolidação (política e econômica), da imposição de uma língua comum, de um povo unido e de uma literatura *escrita* nessa única língua”¹³⁸ (2002, p. 121, tradução minha, itálicas no original). Ou, como descreve Even-Zohar, ao afirmar que as Literaturas “resultam ser muito poderosas na hora de transmitir sentimentos de solidariedade, de pertencimento, e fundamentalmente de submissão às leis e decretos que não poderiam ser impostos só com força física”¹³⁹ (2007-2011, p. 58, tradução minha). Daí que, certos fenômenos dessa dimensão social sejam refractados na própria literatura e vice-versa.

A concreção de um Estado-Nação, de um sistema político-econômico, traz consigo também o estabelecimento das formas expressivas que melhor representem seus ideais e seus valores, pelo menos na ideia, marginando aquelas que não lhe oferecem lucros. Então, a relação autor-obra-público (produtor-produto-consumidor) vê-se orientada por estes dois fenômenos (CANDIDO, 2019, p. 32):

A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um *sistema simbólico vigente*, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que destacam, enquanto tais, da sociedade (CANDIDO, 2019, p. 33, itálicas minhas).

Assim, o indivíduo inserido numa sociedade, a qual já estabeleceu aquilo que lhe é e será próprio, só poderia participar dos circuitos aceitando esses valores comuns como seus: agregando-se; porém, por outro lado, também poderia acentuar as diferenças entre seus valores (ou os do grupo ao que pertence) e aqueles do grupo hegemônico: segregando-se. Mas, posto que para agregar-se não se observa nada mais que a aceitação dos valores simbólicos, das normas e dos modelos do grupo cultural hegemônico, me parece mais interessante o segundo movimento, a segregação. A

¹³⁸ Texto em espanhol: *El Estado burgués requería para su consolidación (política y económica) la imposición de una lengua común, de un pueblo unido y de una literatura escrita en esa única lengua.*

¹³⁹ Texto em espanhol: *Resultan ser muy poderosas a la hora de transmitir sentimientos de solidaridad, de pertenencia, y fundamentalmente de sumisión a leyes y decretos que no podían ser impuestos sólo con la fuerza física.*

questão é que a agregação parece mais uma cessão de poder protocolar. Isto é, em troca de ser reconhecido como novo modelo, como novo escritor, negocia-se para que os modelos do passado, embora não estando todos vigentes, não percam o status dentro da tradição literária. Nas palavras de Flávio Kothe em “Intermezzo” (2004): “Há um conluio dos membros do sistema, com trocas de favores, e que aparenta ser puro reconhecimento do valor, quando é basicamente um partilhar dos mesmos preconceitos e do mesmo espectro político” (p. 11). Nesta ordem de ideias, a agregação acaba sendo uma mudança paulatina que reconhece sempre os valores do passado como valores eméritos do circuito literário.

Na abordagem do fenômeno de segregação deve-se estabelecer, primeiramente, um ponto de partida, portanto, sustento que nele o ponto de partida é a existência de um circuito literário hegemônico. Se existisse um só circuito dominado pelos próprios grupos de poder cultural, simplesmente não haveria grupos de oposição tentando ocupar esse poder e, portanto, não existiriam os fenômenos que apresentarei aqui. Porém, a formação constante de novos intelectuais no percurso das sociedades, cria por sua vez novos artistas com novas intenções literárias. Com essas novas intenções, os novos artistas olham o circuito hegemônico como aquela instituição inimiga que impõe suas regras aos grupos culturais dominados. Assim, o autor relaciona-se com esse circuito desde um lugar, desde uma posição que pode estar dentro ou fora do circuito. A partir dessa posição é que já podemos falar das formas de segregação.

Quando duas ou mais posturas literárias se encontram, um dos fenômenos que podemos enxergar é a ascensão dos novos modelos e o descenso dos velhos, com suas respectivas lutas e resistências. O próprio Even-Zohar também analisou este fenômeno, concluindo que o sistema secundário perdia vigência e dava passo ao sistema primário (2007-2011, p. 88-97). A questão é que muitas vezes, para assumir esse poder, para obter a sucessão dos valores simbólicos da literatura, é infranqueável a luta entre os vários circuitos literários. Por isso, distingo três tipos de lutas: a rebeldia literária, a insurgência literária e a anarquia literária. Estas três formas não só constituem os circuitos literários e determinam a relação com aquele que esteja no poder cultural, mas também são parte da configuração do que chamo de “identidade artística”, a qual pode ser parte do que Bourdieu chama de toma de posição (1996, p. 261-265).

Um assunto importante dos fenômenos a seguir é que podemos dizer que eles não existiram desde os primórdios da Literatura, e que não é possível dizer com precisão onde se originaram. É possível, no entanto, afirmar que eles seguramente apareceram quando a Literatura deixa as cúpulas

do poder e o círculo dos protegidos, e avança como prática extensiva em direção às classes médias e às classes populares, ou seja, quando os produtores literários deixaram de ser parte das elites e a ascensão de produtores da classe média e das massas populares permitem o seu ingresso nos circuitos hegemônicos.

5.2.1 A rebeldia literária

As lutas pelo poder cultural podem ser individuais ou coletivas; independentemente disso, o importante é a posição ocupada em função do circuito hegemônico, ou do circuito objeto de assédio. A razão de falar de circuitos objeto de assédio é que existe a probabilidade de que vários circuitos não hegemônicos lutem por um status de melhor posição. Para elucidar a questão da rebeldia literária, não quero dizer que é simplesmente estar contra o poder constituído ou hegemônico, ou seja, contra o poder simbólico ostentado por um grupo cultural. Utilizarei uma base etimológica para poder estabelecer os limites dessa rebeldia.

Rebelde vem da palavra *rebellis*,¹⁴⁰ conformada por *bellum* (guerra) e o prefixo *re-* que marca intensidade ou iteração. Sendo assim, uma aproximação ao seu sentido seria o de uma guerra constante contra o poder. Mas, como na palavra não tem indicação de lugar em função do poder, assumirei aqui que a rebeldia é exterior ao poder hegemônico, ou seja, não pertence ao circuito. Então, a rebeldia literária é uma luta contra os valores simbólicos impostos por um grupo cultural hegemônico. É uma luta de autores ou grupos que não estão incluídos nesse circuito, encontrando-se, portanto, fora do poder cultural constituído. Neste sentido, a intenção dessa rebeldia literária é clara: assaltar o poder cultural do circuito literário para retirar-lhe sua hegemonia, e assim colocar novos valores simbólicos, impô-los aos outros circuitos e institucionalizar-se para alcançar o status máximo. Através deste movimento busca-se expandir novos modelos e regras a outros circuitos literários de menor poder cultural.

Se seguirmos de perto os movimentos rebeldes no âmbito das sociedades, poderemos destacar que o problema com este tipo de movimento é a permanência. Quando institucionalizados, o poder coesivo deve ser forte para assegurar sua permanência no espaço-tempo, do contrário seu decréscimo será mais rápido e novos circuitos tomarão o poder, substituindo a maioria dos valores simbólicos que eles tenham imposto.

¹⁴⁰ DECEL. Disponível em: etimologias.dechile.net Acessado em: 19 dez. de 2022

5.2.2 A insurgência literária

A luta pelo poder cultural hegemônico também pode ocorrer por outra forma, a qual denominei aqui de insurgência literária. A palavra insurgência, por sua etimologia, provem de: *in-* (ao interior), *sugere* (surgir), *sub-* (de baixo para cima) e *regere* (dirigir, levar as coisas ao bem), pelo que insurgência pode ser entendida como uma luta pelo poder desde o interior desse mesmo poder. Nesta lógica, a insurgência literária é uma luta transcorre no interior do próprio circuito hegemônico, ou seja, a posição do autor ou dos grupos insurgentes está dentro do circuito. Isto é relevante uma vez que indica a existência de subgrupos ao interior do grupo de poder cultural. Portanto os subgrupos também hão de criar seus próprios microcircuitos, os quais são de uma hierarquia menor, estão na base ou na periferia e seu movimento indica uma ascensão, um assalto ao poder.

Em consequência, a insurgência literária se configura como um fenômeno que combate os valores simbólicos do poder cultural constituído no circuito hegemônico. Porém essa luta é desde o interior do próprio circuito e está dada de abaixo para cima, ou seja, é uma luta feita por aqueles que permaneciam marginalizados dentro do circuito. Isto quer dizer que os subgrupos de hierarquia menor buscam o ascendo ao poder levando consigo seus microcircuitos e seus valores simbólicos para sobrepô-los aos hegemônicos. Por outra ordem de ideias, também se pode afirmar que, sendo o termo *regere* a implicação de uma mudança corretiva, então, a insurgência literária tem um propósito bem definido. Não assalta o poder simplesmente com o intuito de mudar os valores simbólicos, a intenção é clara: corrigir esses valores. Pelo que o insurgente, ainda que dentro do próprio circuito, considera que os valores hegemônicos estão em decadência e, portanto, é preciso mudá-los.

5.2.3 A anarquia literária

A anarquia literária é a mais estranha de todas as formas de segregação literária e não parece comum, pois sua existência cria a virtual ameaça da permanência, não só do circuito hegemônico, mas de todos os circuitos. A palavra anarquia provém do grego *an* (sem), *arche* (princípio, origem), que por sua vez está ligada com *archos* (poder, mandato ou governo), e o sufixo *-ia* (qualidade), quer dizer, aquilo que tem por si mesmo, na sua origem, a qualidade de não ser governado. Uma

forma próxima de definir para nós a anarquia seria dizer que é aquilo que supõe a abolição de qualquer forma de ordem, norma ou regra e, por conseguinte, encaminha-nos para a desordem, mas isto não quer dizer que sua proposta seja preferir o caos, sobretudo porque observando novamente esta tríada, rebeldia, insurgência e anarquia, aparece diante de nós uma diferença destacável.

Ao pensar nas duas primeiras vemos lutas contra o poder, ou contra o governo que exerce esse poder, no intuito de transformá-lo e melhorá-lo. Mas, quando consideramos a anarquia, observamos as lutas contra o poder, mas principalmente contra a capacidade desse poder para decidir sobre os indivíduos. Desde esse ponto de vista, a rebeldia e a insurgência, apesar de estar contra certo tipo de controle, no final de contas acabam aceitando o exercício do poder sobre outros indivíduos. A anarquia, por sua vez, está contra a governabilidade dos indivíduos, que “são em si” e “por si”, ou seja, contra o controle do indivíduo por um poder externo que não forma parte dele desde sua origem, um poder ou governo que não “é” ele por “princípio”. Assim, o que a anarquia parece propor é a autonomia do indivíduo, mas sem prescindir ou ignorar as relações entre os indivíduos: autogovernança, autorregulação, com apenas o mínimo de intervenção externa, aquela que permita a harmonia entre indivíduos.

Deste modo, anarquia literária pode ser entendida como uma luta contra os valores simbólicos do poder cultural hegemônico, na medida em que eles regem a vida dos **circuitos literários**, mas com a plena intenção de não colocar outros valores simbólicos que façam a tarefa de impor novas regras em outros **circuitos**. Deste modo, a chamada anarquia literária, na ameaça virtual contra o poder dos **circuitos literários**, é na prática um fator de harmonia entre todos eles. Não pretende o poder, mas sim alterá-lo no intuito de fazer tudo para todos. Daí que não importe muito o local do anarquista literário, pode estar dentro ou fora. Se estiver dentro, devemos considerá-lo como um elemento emancipado do grupo de poder cultural. Se estiver por fora, como um elemento libertário que, sem se impor aos outros, seu exemplo serve de guia. Nas palavras de Hebert Read, “o princípio essencial do anarquismo é que a humanidade tem alcançado uma etapa do seu desenvolvimento em que é possível abolir a antiga relação de amo-criado (capitalista-proletário) e substituí-la por uma relação de cooperação igualitária”¹⁴¹ (1962, p. 54, tradução minha). Concluo este ponto dizendo que a anarquia literária pareceria uma violência irracional se ela fosse pensada como simplesmente destruição das relações normativas. O primeiro propósito da

¹⁴¹ Texto em espanhol: *El principio esencial del anarquismo es que la humanidad ha alcanzado una etapa de su desarrollo en que es posible abolir la antigua relación de amo-criado (capitalista-proletario) y sustituirla por una relación de cooperación igualitaria.*

anarquia literária não é destruir as relações impostas pelas instituições de arte, mas sim abolir as relações de poder dessa instituição que submetem aos produtores a uma certa hierarquização. E o segundo propósito é deixar que os membros da comunidade artística estabeleçam suas próprias relações não hierárquicas, apenas harmônicas.

5.3 A extensão e restrição do repertório

Uma das características principais do **repertório** como parte do **sistema literário**, como já afirmado em outro momento, é a sua flexibilidade, a sua possibilidade de seleção a partir dos diversos elementos que as várias dimensões do sistema oferecem aos “executantes” ou agentes da Literatura. E às vezes até poderia parecer que, quanto mais “tempo consciente”¹⁴² abrange a Literatura, maior essa diversidade. Mas existem dois fenômenos que incidem na modulação dos **repertórios** literários: a extensão e a restrição, que por sua vez têm a ver com outros três fenômenos: a rebeldia, a insurgência e a anarquia literárias. O conjunto ativo de todos estes fenômenos são os que verdadeiramente marcam aos executantes literários e a seus produtos, quer dizer, aos seus repertórios. Então, elucidarei esses fenômenos, ou pelo menos fazer uma aproximação que permita compreender como se seleciona os repertórios do fracasso analisados anteriormente.

Fácil seria dizer que a questão destacável dos escritores que aqui se analisaram: Amado Nervo (1870-1919), Bernardo Couto Castillo (1879?-1901), Euclides da Cunha (1866-1909), Lima Barreto (1881-1922), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1885) e Monteiro Lobato (1882-1948), é que todos eles participaram da intelectualidade da sua época desde uma posição que foi da marginalidade até uma certa elite intelectual, ou que todos eles estiveram relacionados com o jornalismo em maior ou menor medida, e que isso lhes conferiu parte dos **repertórios** ou respectivos recursos literários desta época. Seria fácil afirmá-lo desde aquela perspectiva de **sistema literário** da que eu me distanciei neste trabalho. Para esta pesquisa, a questão é mais complexa e não pode nos levar a uma objetividade afirmativa e determinante que aborde aquilo que dotou aos nossos autores do seu **repertório**, pois muitas coisas escapam da documentação e muitas outras estão atravessadas pelo fracasso e a entropia da própria pesquisa.

¹⁴² “Tempo consciente” significa que nós somos cientes da existência da literatura e que nela percebemos *n* quantidade de características.

Então, como o conceito de **repertório** literário nesta tese vincula-se com muitas outras dimensões, resgato aquelas que temos conhecimento e que podemos interpretar. O final do século XIX não é muito diferente entre o México e o Brasil, embora seus desenvolvimentos político-econômicos pareçam assim. Por um lado, o século XIX do México está marcado por muitas guerras internas e por uma grande instabilidade política, econômica e social, além de ter passado por duas intervenções estrangeiras e duas ditaduras, a última delas verdadeiramente marcante na vida dos autores modernistas aqui selecionados¹⁴³. Por outro lado, o século XIX do Brasil está marcado por dois reinados, a instauração da primeira República, guerras externas e internas, conflitos políticos-econômicos-regionais, e o fim da escravidão pela lei Áurea (em seu aspecto formal e jurídico) (FAUSTO, 1995).

Sendo este um breve resumo a respeito do século XIX, observa-se como o repertório está sendo construído anos antes do próprio nascimento dos nossos autores. Construído nesses fenômenos históricos, sociais, políticos, econômicos etc. e que seguramente várias dessas características condicionarão as suas respectivas poéticas tomadas aqui como coincidentes. Porém, o que sinaliza com profundidade ao México e o Brasil da época —e, portanto, os **repertórios** dos autores— é, por um lado, a modernidade trazida pelos ideais positivistas, e por outro, as grandes contradições que esses ideais apresentaram diante da crítica decadente. Já escrevia que Matei Calinescu, em *Cinco caras de la modernidad* (2003), dizia-nos que a *decadência* podia ser entendida como um termo para referir-nos à tendência social de perda dos valores socialmente aceitáveis (p. 158); enquanto que o *decadentismo* devia ser entendido como uma proposta estética ao final do século XIX (p. 68). De tal sorte que, os artistas decadentes, ademais de propor o culto do *eu*, se opunham aos valores burgueses, que pregoavam o progresso, a democracia e o desenvolvimento como bases da civilização moderna. Estas propostas estão altamente relacionadas ao positivismo porque formaram parte dos seus ideais básicos. Assim, estes artistas consideravam que os ideais antes mencionados eram desvios demagógicos, já que acontecia o contrário nas sociedades e por tanto não se podia falar de progresso, mas sim de decadência.

O positivismo preconizou uma sociedade baseada no conhecimento científico, no livre mercado, na industrialização. Disciplinas como a biologia, a física, a linguística, a antropologia, a engenharia contemplam seu crescimento acelerado e a filosofia se coloca na cima das ciências positivas. Porém, ainda que as respectivas sociedades, mexicana e brasileira, acharam que iriam

¹⁴³ PACHECO, José Emilio. Op. Cit.

melhorar, a realidade foi outra. Como afirma Arantes (1988): “A larga e bem-sucedida difusão da Filosofia Positiva de Auguste Comte na segunda metade do oitocentos brasileiro [...] constitui até hoje um dos grandes mitos de nossa vida intelectual e política. [...] O Positivismo entre nós foi antes de tudo um clima de opinião” (p. 185). Isto quer dizer que o positivismo foi mais um discurso que uma realidade, sobretudo porque não se indicou quais setores da sociedade, especificamente, iriam melhorar.

As diferenças sociais cresceram em ambos países, os desfavorecidos pioraram, e nesse ínterim, uma nascente classe trabalhadora era explorada com oportunidades inexistentes para os camponeses (SILVA HERZOG, 1973), o que transforma paulatinamente as antigas cidades em grandes urbes. As cidades tornaram-se centros de atração humana, sobretudo porque nas cidades vivia (e ainda persiste) o mito do progresso. Deste modo, as artes iniciam sua desintegração das ideias reitoras e surgem manifestações individualistas. Afirma ao respeito Mariategui (s/a): “A decadência da civilização capitalista se reflete [...] na dissolução de sua arte. A arte, nessa crise, tem perdido toda sua unidade essencial. Cada um dos seus princípios, cada um dos seus elementos tem reivindicado sua autonomia [...] As escolas se multiplicam até o infinito porque só operam forças centrífugas”¹⁴⁴ (s/p, tradução minha). Neste movimento de separação surgem autores com propostas estéticas revolucionárias como Charles Baudelaire, em *As flores do mal* (1857), cuja obra exemplifica a erupção da moda decadente com sua estética grotesca e demoníaca. Nenhum autor se verá a salvo da força desta proposta, que para bem ou para mal, dará pauta a novos desdobramentos literários como os dos autores aqui analisados.

Se nossos autores cresceram nessa convulsão finissecular, então é possível observar como biografia e **repertório** têm uma ligação muito estreita. Mas a questão é saber, de toda essa história de vida pessoal, o que pertence à extensão e à restrição. Ou, pelo menos, como determinar estes processos. Minha proposta ao respeito, em resposta às indagações, não versa sobre nenhum autor em específico, mas procura guiar na compreensão do fenômeno, tomando como referência as análises anteriormente apresentadas.

A primeira situação que devemos resolver é conhecer o ponto de partida, pois seria impossível saber se algo cresce ou decresce sem ter um ponto inicial. Portanto, é básico conhecer

¹⁴⁴ Texto em espanhol: *La decadencia de la civilización capitalista se refleja [...] en la disolución de su arte. El arte, en esta crisis, ha perdido ante todo su unidad esencial. Cada uno de sus principios, cada uno de sus elementos ha reivindicado su autonomía [...] Las escuelas se multiplican hasta lo infinito porque no operan sino fuerzas centrífugas.*

os nossos autores pela formação inicial antes dos primeiros textos de intenção literária, ou seja, antes que escrevessem ou tentassem fazer literatura. A razão deste ponto inicial está em função dos elementos que os autores adotam e que de certa forma os coloca no caminho das letras. Por exemplo, Bernardo Couto foi filho de político e literato, fazendo com que seu primeiro conto fosse publicado aos 14 anos, significando que a formação do escritor esteve já impregnada de um contexto letrado e voltado para as artes, mas não de todas as artes. Seus textos priorizam a Literatura, a pintura e a escultura (VELÁZQUEZ *in* COUTO, 2014, p. 88). Ou por exemplo, em Lima Barreto identifica-se uma retomada para a música popular da época, como as modinhas. Não quer dizer especificamente que essa música esteve em sua formação antes de escrever literatura, mas o que sim aponta que essa formação contribuiu para a criação de um **repertório** próprio.

Portanto, o grau zero do repertório literário dos nossos autores encontra-se na própria vida, na vida escolar no seminário, na escola militar, nas aproximações à arte etc., naquilo que formou seu potencial literário antes de escrever com intenção literária. A base destes autores, além das experiências pessoais ou da educação não formal, é o positivismo como parte da educação formal, inclusive da formação religiosa como substrato tradicional da época e como escola regular no caso de Amado Nervo, no século XIX que está morrendo.

A extensão do repertório começa, necessariamente, com a chegada das ideias decadentistas. Este movimento, entendido como proposta estética ao final do século XIX, faz com que os artistas se sintam contrários aos valores burgueses, que pregavam o progresso, a democracia e o desenvolvimento como bases da civilização moderna. Além disso, consideravam que esses ideais eram desvios demagógicos, já que acontecia o contrário nas sociedades e por tanto não se podia falar de progresso, mas sim de decadência, conforme afirma Calinescu (2003, p. 68). Então, embora a decadência seja uma ideia constante no percurso dos anos, pois não é exclusiva de final de século XIX, segundo o referido autor (2003, p. 153-154), o que temos na época é o uso do termo “decadentismo” para tratar, tanto de uma base de crítica da arte finissecular, quanto de uma base de criação artística. Deste modo, o decadentismo dota nossos autores de um aparato crítico que estende seu **repertório** além da sua formação inicial, isto é, além do seu grau zero. É precisamente este decadentismo que permite explorar novos rumos literários, ir aos lados sombrios, grotescos, contraditórios, onde a arte estabelecida não chega, onde os **circuitos** hegemônicos não estão interessados. É o decadentismo o que permite a exploração dos laços entre artes, afirma Gautier: “O decadentismo se caracterizou por usar a sinestesia, a transposição das artes, a introdução de

diversas estruturas sintáticas, a experimentação na rima e pelo uso de neologismos”¹⁴⁵ (OLIVARES, 2012, p. 76, tradução minha), elementos também presentes nos **repertórios** das obras analisadas aqui e que, além dos *afectos* que se destacaram, poderiam ser outro ponto de análise e de comparação no nível de formas concretas.

É claro que a mistura de elementos regionais e europeus não foi exclusivo dos autores finiseculares, mas a diferença radica precisamente no uso desses elementos. Por um lado, no começo do século XIX ainda não se haviam criado grandes massas de leitores, deduzindo que o público estava geralmente fora dos limites americanos e era necessário apresentar um mundo desconhecido, ou também nos setores mais especializados da administração pública e política (RAMA, 1998, p. 61). Não obstante, no final desse século, o número de leitores nacionais havia crescido, pelo que se dá um processo de importação e adaptação dos recursos literários europeus, explicando a introdução das múltiplas referências às tradições literárias clássicas gregas e romanas. Além disso, na crítica ao mundo moderno e ao progresso cientificista, a extensão do repertório também se vê mediada pela consciência do público leitor nacional. Isto quer dizer que os elementos desse repertório são também aqueles que podem ser entendidos pelos receptores das obras literárias. De fato, esta condicionante também indica os limites de influência das obras, pois nem todos compartilharão os elementos do repertório. Assim, paradoxalmente, a extensão do repertório, poderia ser também parte de sua própria restrição, pois estabelece a partir dele seu próprio alcance, não só na época em que os autores escrevem, também em outros tempos e espaços, como neste momento em que escrevemos sobre autores do século passado.

A restrição, que é um fenômeno relacionado à extensão, não é simplesmente seu par indissolúvel. O fenômeno da restrição tem a ver mais com os interesses pessoais dos autores, com as intenções pretendidas nos textos literários e com o efeito obtido a partir da sua leitura. De modo geral dizia-se no ponto 3.2 que o interesse particular dos autores poderia ser enunciado como a necessidade de mostrar o fracasso do século XIX e de seus ideais de progresso e modernidade, mas cada um deles, têm seus próprios interesses por mais unidos que estejam através das mesmas tendências literárias. Assim, *grosso modo*, podemos dizer que Nervo se interessa pela oposição instinto-razão, Lobato pela analogia do mundo infernal, Nájera pela oposição campo-cidade, Cunha pela oposição ignorância-conhecimento, Barreto pela importância de um olhar para si e das formas

¹⁴⁵ Texto em espanhol: *El decadentismo se caracterizó por el uso de la sinestesia, la trasposición de las artes, la introducción de diversas estructuras sintácticas, la experimentación en la rima y por el uso de neologismos.*

caricaturais, e Couto pelo império da morte. Cada uma das restrições que operam nos autores demarca a singularidade de suas produções literárias e, ao mesmo tempo, condicionam sua permanência no circuito literário, onde nascem e crescem como autores, estabelecendo sua “identidade artística”, além de condicionar o seu ingresso em outros circuitos literários.

Por outro lado, digo que nas relações concretas da Literatura tratamos de circuitos, em cujo interior se estabelecem relações de agregação e segregação. De tal modo que agregar-se a um modelo literário, a uma postura etc., acontece desde esta perspectiva de uma forma apenas com os passos seguintes: 1) primeiro, é necessário adquirir os **repertórios** literários do grupo hegemônico (com eles seus valores simbólicos); 2) jogar segundo suas regras; 3) esperar na fila do reconhecimento institucional; 4) aceitar a sucessão do poder cultural; e 5) manter a esperança de que nenhum movimento de segregação excludente assalte o poder. Pelo contrário, segregar-se do poder hegemônico pode acontecer basicamente de três formas, pela rebeldia literária, a insurgência literária ou a anarquia literária. Aliás, esses três fenômenos representam um risco que nem todos estão dispostos a correr. Carrega, consigo, o estigma da marginalidade, do mau olhado; mas também, se alcançar o sucesso, carrega um reconhecimento revolucionário dos modelos que não existe nos movimentos de agregação.

Parece claro que, nessa mudança de século, em cada Literatura, brasileira e mexicana, existiu um **circuito** que estabeleceu seus modelos e também seus lugares prediletos para o exercício da profissão: o jornal, que poderíamos dizer foi o começo comum em todos eles. E nesse sentido, nossos autores aceitaram de certa forma os valores simbólicos do **circuito** hegemônico¹⁴⁶ para dar início na carreira literária, valores aceitos antes sequer de tentar mudar o **circuito**. Agora, ainda com muitos caminhos abertos para continuar por este rumo poder-se-ia adiantar que estes autores, quando estiveram dentro do circuito, seu labor literário e sua atitude respeito dele, permitiu a paulatina mudança de paradigmas e o estabelecimento de um novo cânone, que talvez nenhum deles conseguiu ver.

Vale perguntar-me, para futuras pesquisas: quando surge a “identidade artística”? antes ou depois da agregação/segregação, ou se é um processo definido só na morte dos autores? Ou inclusive perguntar-me se existe uma estabilidade nos movimentos de segregação? Isto é, se os autores são sempre rebeldes, insurgentes ou anárquicos? Ou se no percurso de sua vida artística, nas obras produzidas, é possível destacar a direção de sua intenção: agregação/segregação?

¹⁴⁶ Aceitam também as regras sociais que permitem seu posicionamento no jornal.

É inegável que a mudança dos modelos literários aconteceu, na maioria dos casos, como uma sucessão de poder protocolar. Pois, aqueles que mudaram alguma coisa pertenciam a essas elites sociais, econômicas e/ou políticas, e sobretudo formavam parte das elites intelectuais instruídas (KOTHE, 2004, p. 79). No entanto, as mudanças das sociedades, e com isso o acesso paulatino à educação (RAMA, 1998) por outros setores da sociedade, permitiu que novos agentes tivessem uma chance de entrar no poder e, portanto, transformá-lo. Porém, o caso particular do Pré-Modernismo brasileiro e do Modernismo mexicano¹⁴⁷ é uma pauta singular destes movimentos de segregação porque, o fracasso como ideia reitora de suas poéticas afastou os primeiros das tendências da época sem formar escola, e aos segundos permitiu ser o primeiro movimento literário de renome criado na América hispânica.

Neste ponto, temos avançado na intenção de lançar uma proposta para entender as relações concretas entre os autores e as obras dentro do que chamei circuito literário. Esse aspecto merece um aprofundamento maior que possa nos fazer ver o tipo de movimento que fazem os autores aqui pesquisados, um estudo que nos permita saber efetivamente se foram rebeldes, insurgentes ou anárquicos. Pode dizer que, em termos gerais, segundo a intenção dos autores em função dos **circuítos**, eles optarão por um caminho de agregação/segregação, aquele que sintonize melhor com sua “identidade artística”. Além disso, essa intenção fará com que eles estendam seu repertório na busca de elementos que melhor expressem essa identidade, e expresse também tópicos de seu interesse; do mesmo modo, a intenção estabelecerá uma restrição de elementos no seu repertório sob os mesmos propósitos expressivos. Finalmente, segundo seja a configuração do autor através dos fenômenos do **circuito literário**, ele verá seu sucesso ou fracasso no mundo das letras condicionado, um futuro que em ocasiões escapa dos desejos do próprio autor e recai em outros atores do **circuito** e do **sistema**.

¹⁴⁷ Inclusive no movimento modernista da Hispano-américa.

Considerações Finais

A Literatura é um fenômeno e um conjunto de práticas de várias arestas não apenas complexo *per se*, mas também complexo na relação que estabelece com outras esferas da vida cotidiana. Embora não se saiba completamente como ela se originou, geralmente se supõe que as tradições orais foram seu começo e que, nessa origem, a fabulação não foi somente a das façanhas de heróis ou das gênesis dos povos, mas também de outras tantas histórias que foram contadas e permaneceram latentes nos ideários coletivos, passando de geração em geração, de povo em povo. Chegados os sistemas escriturais, todos nós viveríamos como humanidade um momento importantíssimo que alteraria o papel da memória, pois esses sistemas facilitariam a permanência das ideias, dos conceitos e, por conseguinte, das próprias fabulações.

No entanto, a questão que aparece neste processo de escrita das histórias, de captura das ideias, é a instauração de limites culturais que estabelecem conseqüentemente um dentro e um fora, isto é, o que pertence ou não a uma determinada cultura. Certamente, esta delimitação também aconteceu no mundo oral, mas a diferença e a vantagem que ofereceu à escrita foi justamente sua permanência através do tempo, quer dizer, o seu desgaste foi muito menor do que nas formas orais onde a memória não conseguiu mantê-las em um grau mais estável. Agora, ainda que bem ou mal definidos os limites das diversas tradições literárias, o que se observa é um fenômeno de continuidade entre elas, o que permite estabelecer os laços que as interconectam, ainda quando o tempo as tenha afastado não só linguística, mas também geograficamente.

Falar de Literatura brasileira e mexicana como parte de um mesmo fenômeno apresenta certos riscos ao estabelecer certas afirmações ou negações, porque sempre nos enfrentamos à construção identitária do coletivo. Porém, em algum local deveria encontrar-se um ponto de encontro entre duas manifestações literárias que, na realidade convencional, parecem afastadas, conectadas apenas por ser literaturas nas suas respectivas nações. Daí que esta pesquisa buscou, primeiro, determinar esse ponto de contato na noção de “**sistema literário**” —seguida de ideias como **repertório** literário e **circuitos** literários— para, posteriormente, adentrar-se em tópicos específicos que pudessem apontar para um fator comum entre as literaturas brasileiras e mexicanas. Esse fator comum era e foi um tópico que, mesmo em leituras dispersas e não acadêmicas, já se destacava ao apontar para o rol dos autores aqui apresentados: o **fracasso**.

O propósito desta pesquisa foi propor como eixo fundamental de análise e de interpretação precisamente o tópico do **fracasso**, mas não só como fundamento poético-estético nas literaturas brasileira e mexicana; também como motivo de mudança dos cânones delas no final do século XIX e início do século XX. Para tanto, a escolha do *corpus* foi bastante específica, centrando-se nas manifestações literárias conhecidas como Pré-Modernistas e Modernistas, respetivamente, e de três autores para cada uma delas. A razão fundamental da escolha centrou-se em outras pesquisas que ofereciam panorama do que poderia encontrar nestes autores e que já os colocavam como parte de uma mudança literária. Igualmente, e por outro lado, dentro deste propósito não pretendia simplesmente falar comparativamente das obras, procurando destacar os laços menos visíveis e, ainda assim, evidentes à leitura e que seriam aqueles que relacionariam as obras através do **fracasso**. Meu propósito consistiu em, especificamente, entender por que essas manifestações literárias podiam transformar os cânones, sob quais características intrínsecas ou através de que modos. Por isso a proposta teórica de sistema literário de Even-Zohar (2007-2011) se vislumbrava como aquela que poderia aparentemente dar melhores resultados na pesquisa, pois demonstrava como uma obra literária pode pertencer a um sistema primário ou secundário de acordo com seu status na sociedade. Estes pormenores são, basicamente, aqueles que me levaram a explorar e aprofundar os diferentes itens da tese.

No capítulo I, depois de uma revisão histórica e teórica da noção de **sistema** e de como ela permite um estudo de maior profundidade nas várias ciências, não simplesmente das Ciências duras e Naturais, mas também das Humanas, destaquei como a literatura pode ser estudada sob este conceito e, além disso, como tem sido estudada deste modo por outros tantos teóricos desde antes do século XX, desde antes dos estudos estruturalistas. Por essa razão, abordei a relação desta noção de sistema com a conformação da tradição literária, ou seja, da Literatura vista como um sistema tradicional que transmite seus elementos e seus valores a novos membros para assegurar sua permanência. Ademais, foi necessário trazer à baila os estudos formalistas para entender como em sua proposta reside outra forma de entender a Literatura, vista a partir de um sistema de relações formais, com as formas linguísticas adquirindo funções específicas dentro da forma “texto” —sendo que a partir delas é que se dá continuidade ao fenômeno literário—, sobretudo porque essas formas estão também em relação com outros sistemas (séries) além do texto. Da mesma forma, apresentei resumidamente breves noções próprias dos estudos marxistas, cuja foco estava na relação existente entre a obra literária e seu contexto histórico, elementos que permitiam

observar a determinação que tem uma sociedade sobre as obras da sua cultura devido à forma em que elas podem ou não manter os valores sociais e dar institucionalidade à história literária de um povo ou nação. Os estudos da tradição literária, formalistas ou marxistas, todos eles analisam a Literatura como sistema. E, ainda surgindo novas perspectivas, é possível observar como esses estudos não necessariamente estão esgotados ou ultrapassados pelas novas propostas, mas sim abrem novos caminhos para entender o fenômeno literário e é muito provável que se retome, em algum ponto, essas diversas ideias.

Esse primeiro capítulo encerra-se com mais duas visões da literatura que ampliam os estudos anteriores. Por um lado, partindo de *As regras da arte* (1996), Bourdieu observa a literatura como um campo de relações de poder, e por outro lado, nos *Polisistemas de cultura* (2007-2011), Even-Zohar considera que não são apenas as relações dentro de um espaço as que determinam o valor da obra, também são as relações que tem com outros sistemas literários. Estas propostas parecem ser as mais relevantes nesta tese porque a fundamentam. Além disso, elas são incorporadas em alguma medida para uma apreciação fortuita necessariamente a partir da relação entre os estudos literários e as matemáticas, sobretudo com as diagramações que propus para uma melhor compreensão dos argumentos.

A forma como Bourdieu organiza esse campo de produção cultural conduziu-me a pensar nos diagramas de conjuntos e, em consequência, a entender o campo literário como um símil da própria teoria de conjuntos, quer dizer, um grupo de vários elementos de características similares e que colocamos dentro do mesmo conjunto. Além disso, apresentei a reflexão sobre como pode ser interpretada a relação entre as literaturas, se elas são complementares, adjacentes, se uma delas se inclui em outra, etc. Daí que é possível afirmar que um primeiro resultado positivo, ainda que sabido, mas não visto com clareza, trata-se da observação que no campo literário há um centro ocupado pela literatura europeia, ao qual se encaminham as outras literaturas (principalmente as ocidentais), como a literatura latino-americana, em cujos membros se encontram as literaturas brasileira e mexicana.

De igual forma, apliquei na teoria dos sistemas literários de Even-Zohar os mesmos princípios diagramáticos e ressaltéi, nela, sua proximidade com a organização cartesiana, onde o eixo X era aquele que representava o movimento diacrônico da literatura e, portanto, estava ligado às questões sociais. A sociedade determina a continuidade de uma obra no tempo e, no caso do eixo Y, ele era a representação do movimento sincrônico ligado às questões formais, porque eram

os valores dados à obra literária numa hierarquia social. Daí que, nos gráficos busco representar os movimentos das obras literárias no plano cartesiano, se no percurso do tempo estas subiam de hierarquia, desciam ou permaneciam igual. A questão problemática eram e ainda são, os outros sistemas que correm paralelos ao sistema literário, porque os movimentos deles também determinam ou condicionam a hierarquia da obra.

Em consideração particular, o primeiro proporciona a visão de que os estudos literários, ainda que tentaram se afastar dos limites textuais, não conseguiram sair deles por inteiro, já que continuavam dando um valor muito alto à forma “texto” e à “palavra escrita”. Por isso, suas determinações estavam sempre em função do que desde um começo já era parte da Literatura e nunca daquelas manifestações que estavam por entrar, ou seja, seus estudos só observaram obras já consideradas como Literatura; incluo aí a proposta do Even-Zohar, que aborda os sistemas primários como uma novidade nos sistemas secundários, justamente porque esses sistemas primários são assim por já serem reconhecidos como Literatura. Neste ponto fica evidente que persiste um paradoxo na pesquisa, um paradoxo natural produto das próprias reflexões daquelas primeiras páginas e era tal que chegava à seguinte aporia: eu estudava obras já reconhecidas em seus próprios países como Literatura e não conseguiria desvincular-me desses parâmetros, mas talvez poderia adiantar por outros pontos de vista para depois conseguir tratar de obras ainda não consideradas Literatura pelos membros de um grupo, chegar à literatura *per se*.

O capítulo 2 oferece essa tentativa de sair dos limites que apresentam as propostas anteriores com base nas considerações teóricas de Foucault (2016) e Deleuze e Guattari (2010), principalmente, mas também passando por reflexões importantíssimas nos estudos latino-americanos como as de Candido (2019) e Cornejo Polar (1989). Considero que esta parte ainda está numa fase inicial e que será preciso aprofundar mais no assunto do **sistema literário** e dos **repertórios literários**, assim como aprofundar também nos outros elementos que compõem o sistema. Não obstante, o que apresento é suficiente para os objetivos desta pesquisa. Um dos avanços mais importantes é precisamente a tentativa por sair do terreno da escrita (texto escrito), isto é, uma segunda conclusão no trabalho é que podemos considerar que a Literatura não tem formas lexicais específicas nem formatos rigorosos que determinem aquilo que pertence ou não ao fenômeno literário, isto porque a Literatura está além das formas concretas. A partir daqui separam-se e diferenciam-se conceitualmente **sistema** e **circuito**, conduzindo-me a afirmar de Bourdieu e de Even-Zohar que suas teorias não falavam do sistema, ou não do sistema geral, apenas do **circuito**

ou sistema menor da literatura. Esta separação é acompanhada de uma aproximação discursiva do conceito “**sistema literário**”.

O **sistema literário** é entendido como uma rede sináptica de elementos diversos que podem ser de ordem abstrata ou concreta, e que a excitação de um deles excita por sua vez outros elementos, criando assim uma espécie de mapa. No “**circuito literário**”, por sua vez, as relações concretas das obras literárias atuam em função dos agentes que possibilitam uma hierarquização na sociedade, como os editores, outros autores, o mercado, a instituição de arte etc. Dentro do **sistema literário** aponte o elemento principal que favoreceria a análise posterior: os *afectos*, os devires, ou blocos de sensações, apresentados concretamente a partir dos próprios textos. Estas três formas são equivalentes e não importa o nome utilizado, mas sim compreender que os *afectos* são a matéria prima válida pelo autor para a construção da obra literária. Além disso, temos três momentos ou locais para localizar os *afectos*, que podem estar numa área antes da abstração ou na abstração mesma, daí que se diga que esses devires ou *afectos* se apresentem como potências e que as organize em três: “ser-dizer”, “poder-dizer-abstrato” e “poder-dizer-concreto”; visto de outro modo, o que quer dizer o autor e como pode dizê-lo. Talvez o mais complexo é a definição dos próprios *afectos*, porque escapam às definições, aos termos e às próprias palavras. Por isso termina por ser mais fácil entender tais como sensações do mundo que estão na procura de uma materialidade, conseqüentemente a escrita é uma dessas materialidades e daí que existem outras materialidades segundo os próprios canais perceptuais do ser humano.

O segundo capítulo também explora a relação entre fracasso e literatura, e para tal propósito estabeleci uma reflexão sobre o ato de produzir literatura e o processo de recepção da obra literária. Amparei-me principalmente em dois autores, Bernal Granados (2016) e Borsò (2009), em cujos textos o fracasso se encontra precisamente na relação autor-obra-leitor. No caso de Bernal, trata-se de uma proposta de tipo psico-ontológica, pois constata-se o fracasso no momento em que o escritor se coloca diante da folha em branco e se pergunta “que pode escrever nela?”, “sobre qual assunto tratar?”. Encontrado o tema, sobrevém uma segunda pergunta, “como escrever aquele assunto?”, “como tratá-lo, sob quais estruturas, formatos, modelos etc.?”. Do anterior se infere que o risco de fracasso não é simplesmente do “ser” da obra, é também do “ser” do escritor, de sua profissão.

Com Borsò (2009), introduzimos um ponto chave, sua proposta de fracasso não aborda apenas a necessidade instrumental de alterar as formas e os conteúdos na literatura hispano-

americana. Nela, observamos como o **fracasso** vira um eixo central como fator de mudança porque, em um movimento primeiro os autores procuram sair do **fracasso** das formas digamos tradicionais, e num segundo movimento o fracasso se apresenta como a impossibilidade de sair desse **fracasso**. Isso porque no final, os poetas continuarão utilizando as formas verbais, isto é, continuarão imersos nos limites da sua escrita. Daí que eu reflita sobre a possibilidade de sair desse último **fracasso** com a noção de **sistema**, pois nela a escrita é só uma materialidade da literatura, uma forma concreta de expressá-la, mas seguramente existem outras formas possíveis, como a imagem na Poesia Concreta brasileira ou, como mencionado, o exemplo de Dante Tercero e seu livro *Poemojis* (2017).

Destaco, ademais, uma terceira conclusão quanto ao **fracasso** na medida em que foi possível estabelecer duas caras da mesma moeda, e que foi graças às reflexões extraídas das teorias de Borsò, em “Estética del fracaso: escritura e inmanencia en las modernidades” (2009) e de Granados em *Anotaciones para una teoría del fracaso* (2016). Particularmente, por um lado preferi intitular de **fracasso** o momento da criação da obra literária e onde participam autor e obra e, por outro, intitulei de entropia literária o momento de recepção da obra, onde participam a obra e os leitores prováveis. Neste item, estabeleci três estágios entrópicos: o primeiro centrado na expectativa criada pelo autor sobre sua própria obra, o segundo na obra *per se* ao entrar num **circuito** literário, e o terceiro estágio nos leitores ao criar uma expectativa da obra lida.

Concluo esse segundo capítulo propondo uma metodologia de análise que chamei de “método dos **afectos**”. Sendo que é nos blocos de sensações que procurei o **fracasso**, era necessária uma metodologia ou de um sistema de interpretação para que nas obras se revelara primeiro o **repertório** e conseqüentemente a sua poética. Desta forma, configurei uma metodologia simples, mas efetiva, fundamentada em cinco princípios operacionais que, mais do que serem regras, são, metaforicamente, coordenadas de navegação nas obras que formam parte do *corpus*. Esses princípios são, sem importar a ordem, mas tendo em conta em todo o processo: imanência, leitura literal, refração, entropia literária e a organização da leitura. Todos e cada um destes princípios condicionaram as análises seguintes e, portanto, seus resultados.

No capítulo 3 começo a análise de três obras. Escolhi, primeiro, aquelas que eram conjunto de contos, tentando organizar assim as análises sob um gênero literário. A abertura do capítulo levou mais uma vez a tratar o assunto do fracasso, mas agora pensando já um **afecto** parte do repertório literário dos autores em questão. Após dessa breve introdução, abordei Monteiro Lobato

e seu livro *Urupês* (1918). A análise trouxe à luz que os devires de fracasso se ligavam a outros devires que apontavam na mesma direção; por um lado os devires-dantescos, e por outro os devires-cristãos. Estes devires foram principais, ainda que apareceram outros no percurso da obra. Porém, foram esses devires que me levaram a concluir que a obra de Monteiro Lobato mantém relações com a *Divina Comédia* de Dante Alighieri, apenas com respeito ao Inferno, pois nas referências geográficas era possível observar como se emulava a descida ao Inferno, mas no caso do Brasil como uma ida ao interior que começava na praia de Santos, São Paulo, e chegava até Itaoca, ou casa de pedra em guarani (caverna). Questão interessante porque seguindo este percorrido chegamos ao município que hoje em dia tem o nome de Monteiro Lobato. Assim, *Urupês* é um outro inferno dantesco, um inferno tropicalizado. Vale a pena destacar que, como afirmava no capítulo 2, em relação aos **repertórios**, aqui é possível observar como esse **repertório** está além da escrita como ato intencional e consciente, pois a ligação de *Urupês* com a *Divina Comédia* é igual à ligação de García Márquez com Juan Rulfo, isto é, uma ligação de *afectos*, e além disso, que essa ligação poderia estar no nível da transtextualidade (GENETTE, 1989, 9-10).

Posteriormente, tratei de Manuel Gutiérrez Nájera e sua obra *Cuentos frágiles* (1883). Nele, identifiquei os devires-cristãos e com devires-modernos, devires-decadentes e do mesmo modo, muitos outros entram em jogo na construção da obra. O **fracasso**, neste caso aponta para uma ideia muito constante nessa mudança de século: a modernidade mata a Deus e, de certa forma, o ser humano fica órfão e jogado às inclemências da vida. Por isso, vemos nele a iteração da morte de Deus e dos personagens angélicos, e, pelo contrário, vemos uma supremacia da morte por sobre os homens que se acelera no momento em que eles têm consciência da sua própria finitude. Nesse sentido, podemos dizer que *Cuentos frágiles* são precisamente a mostra de fragilidade do ser humano quando aceita a modernidade como guia da vida, como novo Deus.

Bernardo Couto Castillo e seu livro *Asfódelos* (1897) é, quiçá, a obra mais impactante dos objetos de estudo. A reiteração aos casos de assassinatos, de morte e sobretudo de colocar a Morte como uma entidade com vida e com um poder equitativo com o poder divino, salta logo aos ideários coletivos das pessoas formadas sob essa tradição. Os devires são intensos na obra, os quais agrupei em três: devires-cristãos, devires-decadentes e devires-morte. De fato, não foi difícil notar essa intensidade ao olhar com calma o título do livro, que refere já ao mundo dos mortos na mitologia grega, visto que analogicamente estaríamos entrando em uma de duas opções, ou no mundo dos mortos, ou no Livro dos Mortos. De qualquer forma, veríamos expressa a forma de **fracasso** mais

plena, pois a morte sendo o fracasso da vida, é ao mesmo tempo seu começo, vida e morte unidas *ad infinitum* num binômio simbiótico.

O capítulo 3 encerra chamando a atenção sobre um elemento caro aos estudos literários: a voz. E o que destaco da voz é como nela se personifica o **fracasso** como uma entidade que perpassa os níveis narrativos e, na perspectiva apresentada, vai muito além, chegando a estar na voz do próprio autor e se configurando como um elemento mais na abstração e, portanto, nas utopias. Em outras palavras, o **fracasso** avança desde as potências do “ser-dizer”, passa pelas potências do “poder-dizer-abstrato” e chega até as potências do “poder-dizer concreto”. Assim, é a voz uma forma em que o *afecto* do fracasso pode ser configurado e incluído nas obras literárias.

O capítulo 4 analisa as outras três obras integradas como ficções ou romances, mas com a diferença de entrar nelas desde o foco da entropia literária, quer dizer que a exploração foi aplicar as questões da recepção para dentro das obras, de tal sorte que se destacassem como *afectos* de fracasso as interpretações que faziam os personagens do mundo criado pelo autor. Assim, iniciei a análise da obra de Amado Nervo intitulada *El bachiller* (1895), concentrando minha atenção no personagem principal, que faz uma interpretação muito estrita da vida monástica e nega para si o seu instinto, considerando-o uma tentação demoníaca. A questão é que sua interpretação do mundo se vê atravessada pela entropia que exagera precisamente o entendimento literal dos exercícios espirituais para se formar como sacerdote. Um devir sutil se projeta dentro da obra de Nervo sobre Inácio de Loyola, o criador dos exercícios espirituais. Se apresentam estes exercícios como estágio entrópico 1 (E₁), e se desliga de si, do momento de publicação da obra por volta de 1540, deixando a obra como um estágio entrópico 2 (E₂). Deste modo, a entropia literária cresce até chegar ao personagem ao final do século XIX, e finalmente o personagem como terceiro estágio entrópico (E₃) ao ser ele o interpretante do texto num contexto determinado, em um mundo específico com características particulares.

A segunda obra analisada foi *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), do escritor Lima Barreto. Nela destacamos novamente um personagem como o interpretante do mundo, isto é, como um estágio entrópico terceiro (E₃), mas nesse sentido os personagens que formam parte do círculo de amigos do Major Quaresma são também um terceiro estágio pois cada um deles está fazendo uma interpretação do mundo circundante. Assim, o estágio entrópico neste caso foi justamente todo esse mundo ideológico que imita Lima Barreto para a obra, um mundo de final de século XIX; e no caso do Major Quaresma, imita com um devir-quixotesco a biblioteca do fidalgo de la Mancha.

Essa será a causa, não da loucura do major, mas sim do seu nacionalismo arraigado. Os devires de **fracasso** expressos nos próprios personagens fazem deles caricaturas ou paródias dos cidadãos na recém formada República, em cujos desejos ainda sobrevivem os anseios do benefício que dava a monarquia à classe acomodada.

A terceira obra, a mais complexa de todas do *corpus*, é sem dúvida *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha. Sua complexidade começa na opção de considerá-la como uma obra de ficção ou não, por isso teço um breve comentário do que considero que pode lançar outra luz a respeito, não pensando que sou o primeiro em olhar desse modo, mas sim esclarecendo que é a forma que escolho para estudar a obra. Essa forma é a de “história novelada”, pelo que terá certamente elementos de ficção, sobretudo porque Euclides reconstrói alguns passagens do que contaram para ele ou do que leu, mesmo utilizando o recurso da citação. No caso de *Os Sertões*, destaquei que os estágios entrópicos poderiam ter mudado e não necessariamente estar na ordem dos outros autores deste capítulo. Aqui, argumento que a análise apontava para estabelecer o estágio entrópico 1 no próprio Sertão e que ele jogava o papel de personagem, ou seja, que ele era um espaço-personagem. De tal forma que o estágio entrópico 2, o interpretante segundo, seriam todos aqueles elementos inclusos nas três grandes partes em que se divide a obra: Terra, Homem e Luta; estando aqui incluídos tanto os militares, quanto os jagunços, caboclos e pessoas que tem notícias da Guerra de Canudos além das fronteiras do próprio sertão. E, portanto, o estágio entrópico 3 era um “eu” narrador que interpretava o espaço-personagem e a terra, o homem e a luta. Quiçá é a partir disto que a obra se estabelece como uma denúncia.

Concluo o capítulo com a reflexão de como a entropia literária perpassa os limites interpretativos dos leitores reais e faz parte do repertório literário dos autores ao incluir-se como um *afecto* nas interações dos seus personagens. Isto é o duplo jogo da entropia, porque se encontra nos estágios da realidade convencional: autor, obra e leitor; mas também se encontra na ficção literária entre obras, imitações do mundo ideológico, personagens, espaços etc. Confirmo que as duas aristas do fracasso: a da criação (fracasso) e a da recepção (entropia), estão ligadas entre si e, mais uma vez digo que é preciso continuar com este estudo para modelar ainda melhor a proposta e deste modo procurar ligá-la com maior clareza às ideias de **sistema literário**, **repertórios literários** e **fracasso**, que a animam.

O capítulo 5 apresenta as últimas reflexões em torno aos efeitos do **fracasso** no **sistema e circuito** literários. Primeiro, amplifica a distinção entre estes dois termos e situa o lugar do cânone.

Ainda que pudesse pensar-se como um elemento estritamente concreto e, portanto, do lado da realidade convencional, o que se observa é que o cânone, ao ser um elemento do **sistema literário**, pode ser encontrado a partir de todas as suas dimensões. A questão é que o cânone, como elemento modelar, cujo valor simbólico condiciona a produção de outras manifestações literárias, só pode ser encontrado no **circuito literário** como valor de verdade, isto é, como valor argumentativo de verdade sobre as relações concretas entre autor, obra, obras, agentes, instituição de arte etc. Assim, a evolução literária ou a mudança dos cânones termina por ser um fenômeno não do **sistema literário**, que sempre avança e nunca decresce, porque seus nodos não desaparecem, só deixam de ser excitados na rede sináptica. Por esse motivo, o cânone resultaria mais um fenômeno do próprio **circuito literário**.

Esta conclusão conduziu-me para o seguinte tema: pensar como se dava essa mudança dentro do circuito. Nesse sentido, foi possível dizer que para dentro dele existiam dos tipos de fenômenos, um de agregação e outro de segregação. O primeiro era de certo modo fácil de explicar considerando tudo o que tinha visto nos capítulos 1 e 2, já que, o sujeito autor que pretende integrar-se a um circuito, só tem que seguir as formas, os elementos e os modos que esse grupo estabelece. Mas ocorre o caso contrário quando se está diante do fenômeno de segregação, pois é nele que se dão minimamente três formas de segregação, as quais chamei de rebeldia, insurgência e anarquia literárias. Estas três formas dependiam muito do local aonde surgiam, de tal sorte que concluí em afirmar um dentro e fora dos circuitos literários. A característica compartilhada da rebeldia e a insurgência era a toma de poder e a instauração de novos cânones; sua diferença radicava em que a rebeldia era um movimento externo ao circuito, talvez pertencente a outro grupo, outro circuito, e a insurgência era um movimento de dentro do próprio circuito que tinha a intenção de reajustar os seus valores simbólicos. De sua parte, a anarquia era um movimento esquisito que, estando fora do circuito, procurava derrocá-lo, mas não assim estabelecer novos cânones a seguir por outros grupos.

Este último capítulo, mesmo breve, finaliza o propósito da pesquisa ao tentar reunir os resultados da análise e oferecer um novo panorama de pesquisa, sobretudo pensando que acaba destacando uma questão principal, relacionada aos repertórios literários a partir da poética do fracasso anteriormente delineada. Afirmando, nesse ponto, que os repertórios também se veem influídos por outros dois fenômenos, extensão e restrição. Na flexibilidade dos repertórios para se adequar as situações contextuais do autor, da sociedade ou dos propósitos poético-estéticos,

extensão e restrição se apresentam como dois fenômenos simultâneos que não determinam em geral aos autores, mas sim particularmente, isto quer dizer que são fenômenos aparecidos na singularidade do autor, nas suas escolhas e delas dependerá a posição que adquira no circuito literário ao qual pretenda integrar-se. Assim, extensão é o fenômeno que integra elementos ao repertório do autor, sendo estes de qualquer natureza, sensível ou inteligível, e a restrição, contrário ao que se possa pensar, não elimina elementos, inibindo sua excitação na rede sináptica do repertório pessoal do autor.

O fracasso, desde a análise aqui elaborada, parece responder positivamente à questão inicial e confirmar que ele é uma condição poético-estética da literatura Pré-Modernista brasileira e Modernista mexicana. E é sua condição na medida que faculta o desenvolvimento das obras aqui analisadas. Porém, não é a única condição, segundo o que se observou do **sistema**. Também se pode dizer que o fracasso permite enlaçar as obras através do sistema literário e do circuito, e que é neste circuito que se determinam os repertórios dos nossos autores. O fracasso não simplesmente forma uma poética, também adquire um grau de criticidade diante de modelos hegemônicos e destarte promove movimentos de segregação que encaminham a mudança dos cânones no final do século XIX e começo do século XX. Há sim, em certa medida, um fracasso ideológico que penetra nos autores e toca em sua sensibilidade e inteligibilidade, e condiciona (orienta) suas produções literárias.

Por fim, ressalto que o panorama dos estudos literários México-Brasil está se atualizando recentemente e existe uma mudança profunda desde aqueles anos em que a investigação dava seus primeiros passos. Ainda que continuem sendo poucos os estudos comparativos entre ambas literaturas, a verdade é que paulatinamente vem se criando um interesse cada vez maior por este tipo de pesquisas, tendo por um lado, no caso do México, pesquisadores interessados não apenas por obras literárias, mas também por obras críticas e teóricas nascidas no Brasil; e, de maneira recíproca, temos o caso do Brasil, em que pesquisadores vão se interessando também tanto por obras literárias, quanto por obras críticas e teóricas mexicanas. O anterior pôde ser conferido no passado Congresso Internacional de Crítica Transcultural, organizado pela Universidade de Puebla (2022), e que teve um espaço especial para as relações literárias e críticas dos países em questão. No Congresso apresentei um trabalho intitulado “*Monteiro lobato y Bernardo Couto, los caminos hacia la autonomía literária*”, que foi uma primeira apresentação dos laços que podem ser estabelecidos entre ambas literaturas como processos não apenas de criação literária, mas também

de autonomia. Sobretudo pensando nos *afectos* e no **fracasso** que ambos compartilham e que usam num sentido similar.

Por fim, agrego que, ciente da minha própria pesquisa, dos meus próprios fracassos e processos de entropia, considero que a tese pode ser considerada como um estudo, em certa medida, sincrônico. Isto é importante porque o **fracasso** é um tópico que vai muito além do que eu defendi no âmbito da proposta desta tese¹⁴⁸, das obras, dos tempos, da crítica e da teoria, o que novamente me leva a sustentar que outra pesquisa ainda mais profunda é necessária, porém de ordem mais teórica e quem sabe, diacrônica. Por tanto, a pesquisa não se encerra por completo, pois propõe novas fronteiras de investigação, especialmente no que se refere aos três seguintes eixos: 1) sistema e circuito literário, 2) fracasso e literatura e 3) comparação entre literatura mexicana e brasileira através de um método que salve as distâncias.

¹⁴⁸ É, inclusive, um tópico ainda vigente na literatura contemporânea, destaco o caso particular de J. Ramón Ribeyro, que escreve *La tentación del fracaso: diario personal, 1950-1978* [2015] (2019), obra que pode ser o começo de uma análise que relacione o fracasso com a contemporaneidade e, portanto, com outros devires próprios desta época. Além disso, como o fracasso parece uma razão, um fundamento poético e estético, é ampla a possibilidade de encontra-lo como transfundo criativo em outros tantos autores não apenas do passado, mas também desta atualidade.

Referências

ABRAHAM, Lena. “El asesinato como creación estética en “Blanco y rojo” de Bernardo Couto Castillo: Un ejemplo de violencia narrativa en el decadentismo literario en el México porfiriano”. *In: iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary iMex*, ano 1, no. 1, inverno/winter 2011, p 74-92.

AGUILAR S., Paul. La entropía en el sistema literario: Dimensión espacio-temporal de la recepción. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HUMANIDADES, 22., 2019, Brasília-DF. Caderno de Resumos do XXII Congresso Internacional de Humanidades. Democracia, deslocamentos e Textualidades em Contextos Latinoamericanos. Caderno de Resumos do X Encontro do Grupo de Pesquisa “Textualidades Contemporâneas: Processos de Hibridação”* Roberta Cantarela (Org.). Brasília, DF: 2019. p. 160.

AGUILAR S., Paul. *La poética del fracaso en “EU”, de Augusto dos Anjos*. Tese (Mestrado em Letras Iberoamericanas), Departamento de Humanidades, Universidad Iberoamericana Puebla. Puebla, 2017.

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comedia: Inferno* (Italo Eugenio Mauro Trad.). São Paulo: Editora 34, 2000.

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comedia* (Ángel Chiclana ed.). México: Austral, 2010.

ALTAMIRANO, Carlo; SARLO, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 2001.

ALTIERI Fernández, Nicolina. *Manual de morfosintaxis*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Dirección General de Fomento Editorial, 1995.

ARAGÓN, Francisco. “Ciencia y fantasía en la narrativa de Amado Nervo”. *In: ConNotas*. Revista de Crítica y Teoría literarias, v. V, no. 9, 2007, p. 159-168.

ARANTES, Paulo Eduardo. “O positivismo no Brasil: Breve apresentação do problema para um leitor europeu”. *In: Novos Estudos CEBRAP*, no. 21, julho de 1988, p. 185-194.

AZPILCUETA NAUARRO, Martín de. “Tractado de alabanza y murmuración”. *In: El VI. PRELVDIO. En que [s]e per[s]uade la excelencia del hablar [s]obre el callar*. Disponível em: https://books.google.com.mx/books?id=tyRM2IrkW9YC&pg=PA13&lpg=PA13&dq=el+callar+da%C3%B1a+y+a+muchos+condena&source=bl&ots=XGZqzhxjeT&sig=OS2FvO-SqFPbf-QGdXzsZ2pL34o&hl=es&sa=X&ei=JkZyVc_5N5D3yQSXrJwQ&ved=0CBwQ6AEwAA#v=onepage&q=el%20callar%20da%C3%B1a%20y%20a%20muchos%20condena&f=false Acesso em: 12 set. de 2021.

BAKHTIN, Mijail (Pavel Nikolaievich Medvedev). *El método formal en los estudios literarios*. España: Alianza Editorial, 1994.

BAKHTIN, Mijail. El problema de los géneros discursivos. *In: Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 2009, p. 248-293.

BAKHTIN, Mijail. **Problemas de la Poética de Dostoievski**. México: FCE, 2012.

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. São Paulo: Autêntica Editora, 2017.

BARBOSA, João A. “O cânone na história da literatura brasileira. *In: revista Organon*, Revista do Instituto de Letras da UFRGS, v. 15, n. 30-31, 2001, pp. 17-31. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/organon/article/download/29708/18366 Acesso em: 1 dez. de 2020.

BARRETO, Lima. **Impressões de leitura e outros textos críticos**, RESENDE, Beatriz (org.). São Paulo: Penguin Classics e Companhia das Letras, 2017.

BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2011.

BARTHES, Roland. **Análisis estructural del relato**. México: Ediciones Coyoacán, 2016.

BAUDELAIRE, Charles. **Lo cómico y la caricatura**. España: Visor, 1988.

BERNAL Granados, Gabriel. **Anotaciones para una teoría del fracaso**. México: FCE, 2016.

BERTALANFFY, Ludwing von. **Teoría General de los sistemas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

BIBLIA. Português. A bíblia de Jerusalém. Recuperado de: https://www.academia.edu/8419832/A_B%C3%ADblia_de_Jerusal%C3%A9m_completa Acesso em: 21 de dez. de 2022.

BIBLIOTECA Nacional de España. **El Amadís de Gaula**, guía del alumno. Recuperado de: <http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/AmadisGaulaGuiaAlumno/resources/docs/AmadisDeGaulaGuiaAlumno.pdf> Acesso em: 5 de mai. de 2020.

BORSÒ, Vittoria. “Estética del fracaso: escritura e inmanencia en las modernidades hispanoamericanas”. *In: SÁNCHEZ, Yvette; SPILLER, Roland (Eds.). Poéticas del fracaso*. Alemania: Gunter Narr Verlag Tübingen, 2009, p. 119-141.

BOURDIEU, Pierre. **Las reglas del arte**. Génesis y estructura del campo literario. Espanha: Anagrama, 2011, p. 262-311.

BOURDIEU, Pierre. (Enero1989-diciembre1990). “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. **Revista Criterios**, no. 25-28, janeiro de 1989, p. 20-40.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: Gênese e estrutura do campo literário. Brasil: Companhia das Letras, 1996.

BÜRGER, Peter. La obra de arte vanguardista. *In: Teoría de la Vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

CAIRO, Luiz R. V. Mermoria cultural e contrução do cânone literário brasileiro. *Revista Scripta*, v. 4, n. 8, Belo Horizonte, 2001, p. 32-44

CALINESCU, Matei. **Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo**. Trad. Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Editorial Tecnos y Alianza Editorial, 2003, p. 153-222.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes**. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019.

CORNEJO Polar, Antonio. “Los sistemas literarios como categorías históricas. Elementos para una discusión latino-americana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 15, No. 29, Actas del Simposio: Latinoamérica: Nuevas Direcciones en Teoría y Crítica Literarias (Dartmouth, abril de 1988) (1989), p. 19-25.

COUTINHO F., Eduardo. “La literatura comparada en América Latina: sentido y función. *Voz y Escritura*”. *Revista de Estudios Literarios*, no. 14, jan.-dez. 2004, p. 237-258.

COUTINHO F., Eduardo. “Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, no. 8, 2006, p. 41 58.

COUTO Castillo, Bernardo. **Cuentos completos**. Muñoz Fernández, Ángel (Org.). México: Factoría Ediciones, 2001.

COUTO Castillo, Bernardo. **Obra reunida. Bernardo Couto Castillo**. Velázquez Alvarado, Coral (Org.). México: UNAM, 2014.

COSTA, Ricardo da. “Las definiciones de las siete artes liberales y mecánicas en la obra de Ramón Llull”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 23, enero-diciembre, 2006, p. 131-164. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3611/361133107008.pdf> Acesso em: 16 ago. de 2020.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2018.

DECEL. Dicionario Etimológico Castellano em Línea. Disponível em <http://etimologias.dechile.net/> Acesso em: 19 mar. de 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 2010.

ECO, Umberto. **Los límites de la interpretación**. Espanha: Lumen, 1992.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ELLISON, Fred P. **Alfonso Reyes y el Brasil**. México: Sello Bermejo-CONACULTA, 2000.

ENOQUE. Livro de Enoque. s/l: s/e, 2016. Disponível em: <https://fliphtml5.com/bcyah/vcdp/basic>
Acesso em: 21 dez. de 2022.

ESCOBAR Fuentes, Samantha. “De prólogos México-brasileños: el caso de Machado de Assis”. **Revista Cerrados**, no. 50, ano 28, dez. 2019, p. 26-42.

EVEN-Zohar, Itamar. **Polisistemas de cultura**. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, Laboratorio de investigaciones de la cultura, 2007-2011.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995, p. 186-295.

FERRATER Mora, José. **Diccionario de filosofía**. Tomo I, A - K. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: **A grande estrangeira: sobre literatura**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

GALEANO, Ernesto Cesar. **Modelos de comunicación**: desde los esquemas de estímulo-respuesta a la comunicación contingente, Buenos Aires: Macchi, 1997.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de Soledad**. Madrid: RAE, 2007.

GENETTE, Gérard. A utopia literária. In: **Figuras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p. 121-130.

GENETTE, Gérard. **Figuras II**. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GENETTE, Gérard. I e II. In: **Palimpsestos**. Espanha: Taurus, 1989. p. 9-20.

GOMES, Gínia Maria (org.) **Euclides da Cunha: literatura e história**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

GONZÁLEZ-STEPHAN, Beatriz. **Fundaciones: canon, historia y cultura nacional**. La historiografía literaria del liberalismo hispano-americano del siglo XIX. Espanha: Iberoamericana. 2002

GUATTARI, Félix. **Caosmosis**. Argentina: Manantial, 2015.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. **Cuentos frágiles / Por donde se sube al cielo**. México: Penguin Clásicos e UNAM, 2017.

ILLADES, Aguiar. **Sátira, prédica y murmuración**: genealogía de una contienda por la voz (“Coloquio de los perros” y Quijote I), Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America, 27, I (Spring 2007). Disponível em: www.revistas.usp.br/caracol/article/download/75132/78690 Acesso em: 25 mai. de 2015.

JAUSS, Hans Robert. “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”. In: **La historia de la literatura como provocación**. Madrid: Gredos, 2013. p.151-207.

JAUSS, Hans Robert. “O texto poético na mudança de horizonte da leitura”. In: **Teoria literária em suas fontes**. Luiz Costa Lima (Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 305-357.

KOSHIYAMA, Alice Mitika. **Monteiro lobato: intelectual, empresário, editor**. São Paulo: Edusp: Com-Arte, 2006.

KOTHE, Flávio R. Parte I: Intermezzo. In: **O cânone republicano II**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2004. p. 9-116.

LUHMANN, Niklas. **Teoria dos sistemas na prática**: Vol. I Estrutura social semântica. Trad. Patrícia da Silva Santos. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

LOBATO, Monteiro. **Contos completos**: Monteiro Lobato. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Lafonte, 2019.

LOIOLA, Inácio. **Exercícios espirituais**. Trad. Vital Cordeiro Dias Pereira. Lisboa: Livraria Apostolado da Imprensa, 1999.

LOIOLA, Inácio. **Ejercicios espirituales**. s/l: passarino, s/a.

MACHADO, Ronaldo. A narrativa da história em *Os Sertões*. In: Cunha, Euclides da. **Literatura e história**. Gínia Maria Gomes (org). Porto Alegre: UFRGS, 2005, p. 93-107.

MANSBERGER Amorós, Roberto, “Decadentismo y antidecadentismo en la literatura europea de Fin de Siglo (XIX). El caso español”, **Acta Universitatis Wratislaviensis**, no. 2979, Estudios Hispánicos XV, Wroclaw, 2007.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Arte, revolución y decadencia**. Centro de Estudios Miguel Enríquez. Disponível em: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/mariategui_jc/d/mariategui0004.pdf Acesso em: 10 jan. 2021.

MONSIVAIS, Carlos. “Manuel Gutiérrez Nájera: la crónica como utopia”. In: **Literatura Mexicana**, v. 6, no. 1, 1995, p. 27-43.

NERVO, Amado. **El Bachiller, El donador de almas, Mencía y sus mejores cuentos**. México: Penguin e UNAM, 2017.

OLIVARES, Jorge. **La recepción del decadentismo en Hispanoamérica**, pp. 74-86. Recuperado de: <https://latinoamericanauno.files.wordpress.com/2012/10/olivares-jorge-larecepccic3b3n-del-decadentismo-en-hispanoamc3a9rica.pdf> Acesso em: 7 jun. de 2022.

PACHECO, José Emilio. **Antología del modernismo mexicano 1884 – 1921**. México: Era, 2019.

PINEDA Buitrago, Sebastián. “Modernidades asimétricas: el giro culturalista en la crítica literaria brasileña y mexicana”. In: **CERRADOS**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, no. 50, ano 28, dez. 2019, p. 43-63.

PIZARRO, Ana. “Palabra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales”. In: Pizarro, Ana (Org.) **América Latina: Palabra, literatura y cultura**. São Paulo, Campinas: UNICAMP, s/a. p. 19-37.

RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Montevideo: Arca. 1998.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. México: Siglo XXI. 2004.

RAMOS S., José Abel. Los orígenes de la literatura prohibida en la Nueva España en el siglo XVIII. **Historia**. Revista de la dirección de Estudios Históricos, no. 6, abr.-jul. 1984, p. 25-47.

REALE, Giovanni e ANTISIERI, Darío. Cap. VIII: El Positivismo. In: **Historia del Pensamiento Filosófico y Científico**. Tomo III. Barcelona: Editorial Herder, 1988. p. 271-318. Disponível em: <https://losapuntesdefilosofia.files.wordpress.com/2018/03/356461399-tomo-tercero-giovanni-reale-y-dario-antiseri-historia-del-pensamiento-filosofico-y-cientifico-pdf.pdf> Acesso em: 15 jul. 2020.

READ, Herbert. **Arte, poesía, anarquismo**. Buenos Aires: Reconstruir, 1962.

RIBEYRO, J. Ramón. **La tentación del fracaso: diario personal, 1950-1978**. México: Seix Barral, 2019.

RICOEUR, Paul. “La función hermenéutica del distanciamiento”. In: **Del texto a la acción**. Ensayos de hermenéutica II. Buenos Aires: FCE, 2020, p. 95-110.

ROCHA Carvalho, Erivelto da. “Relações literárias México-Brasil: notas de trabalho”. **Revista Cerrados**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura no. 50, ano 28, dez. 2019, p. 109-127.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo y el Llano en llamas**. México: Planeta, 2006.

SABINO, Márcia P. **Augusto dos Anjos e a poesia científica**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras: Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, p. 93, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto - triste visionário**. São Paulo; Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA Herzog, Jesús. “Capítulo II e III”. *In: Breve historia de la Revolución Mexicana: Antecedentes y la etapa maderista*. México: FCE, 1973.

SILVEIRA, Cristina de. “Entre história e literatura: A identidade nacional em Lima Barreto”. *In: História: Questões e Debates*, Curitiba, Editora UFPR, no. 44, 2006, p. 115-146.

SPERLING, Christian. “La medicina mental en la novela corta hispana: el caso de Amado Nervo”. *In: Asclepio*. Revista de historia de la medicina y de la ciencia, v. LXIII, no. 1, jan.-jun. 2011, p. 65-88.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção de textos ficcionais?. *In: A literatura e o Leitor: textos de estética da recepção* (Luiz Costa Lima org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 119-171.

TINIANOV, J. “La noción de construcción”. En Todorov, T. **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**. México: Siglo XXI, 2010, p. 117-139.

VENTURA, Roberto. **Euclides da Cunha: Esboço biográfico**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **Dom Quixote: a letra e os caminhos**. São Paulo: Edusp, 2006.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoría literaria**. Madrid: Gredos, 1985.

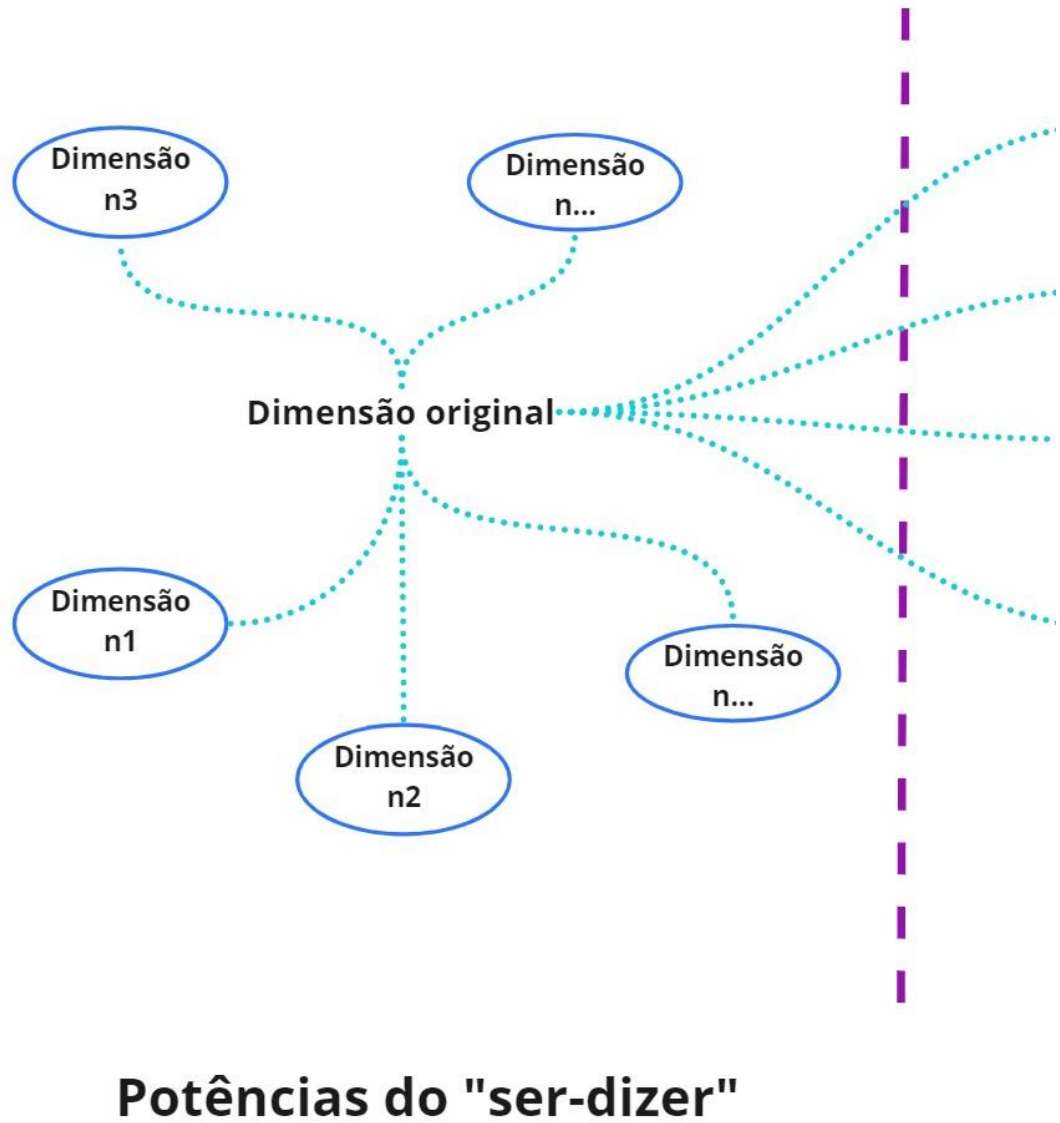
Referências web

<https://www.flickr.com/photos/arquivonacionalbrasil/37637845541> Acesso em: 23 ago. de 2020

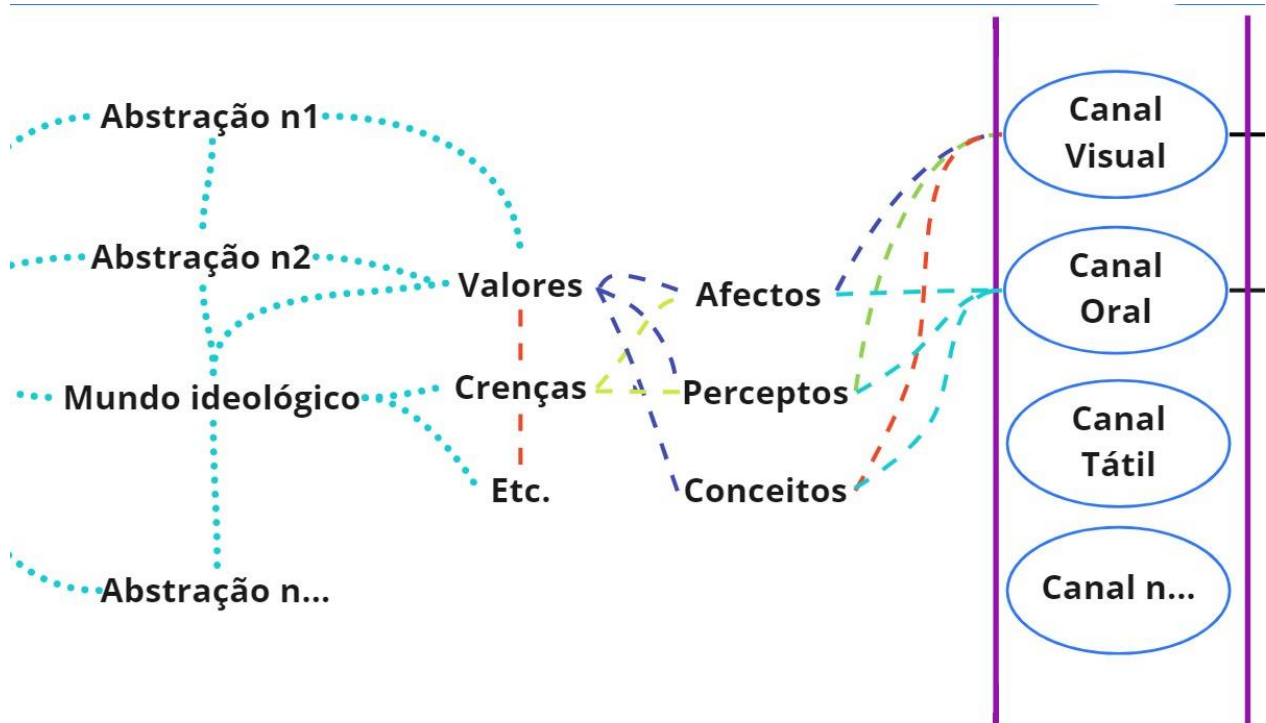
<https://definicion.xyz/arbOL-de-la-vida/> Acesso em: 6 jun. 2020.

Anexos

Anexo I. Proposta de sistema literário (parte 1): Nível das utopias, potências do “ser-dizer”

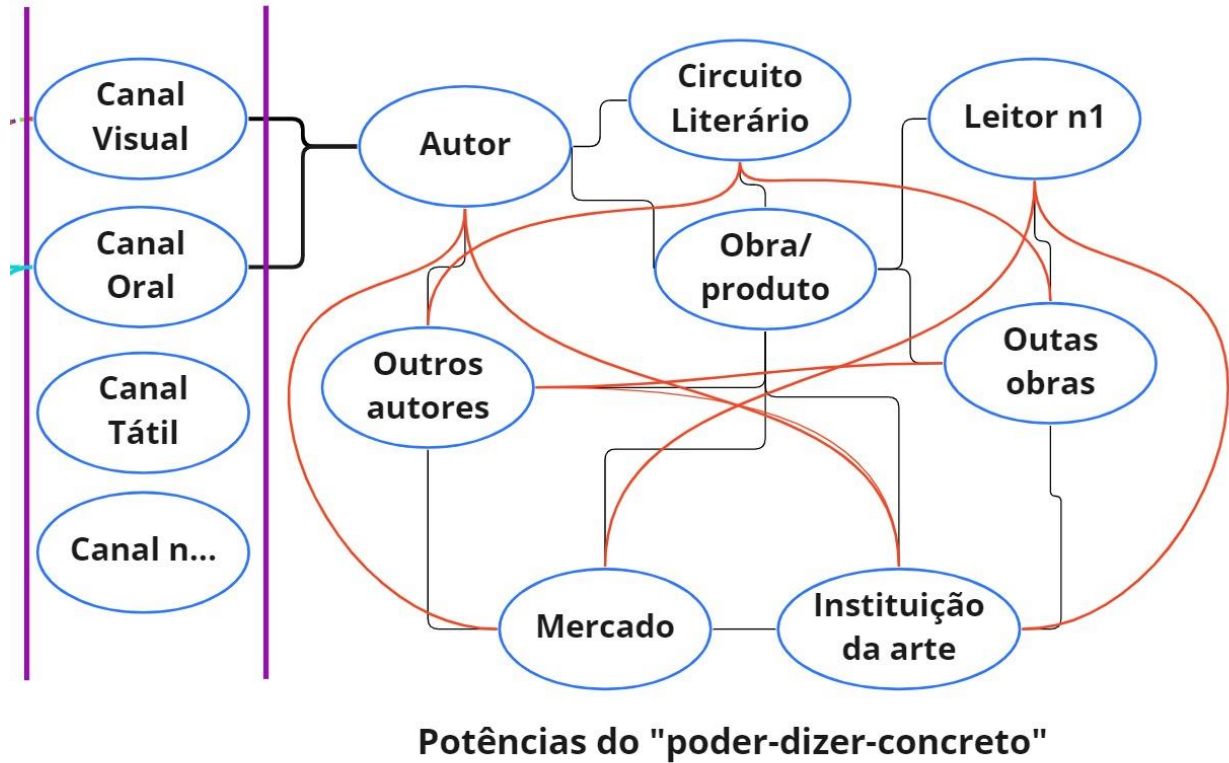


Anexo II. Proposta de sistema literário (parte 2): Nível das utopias, potências do “poder-dizer-abstrato”

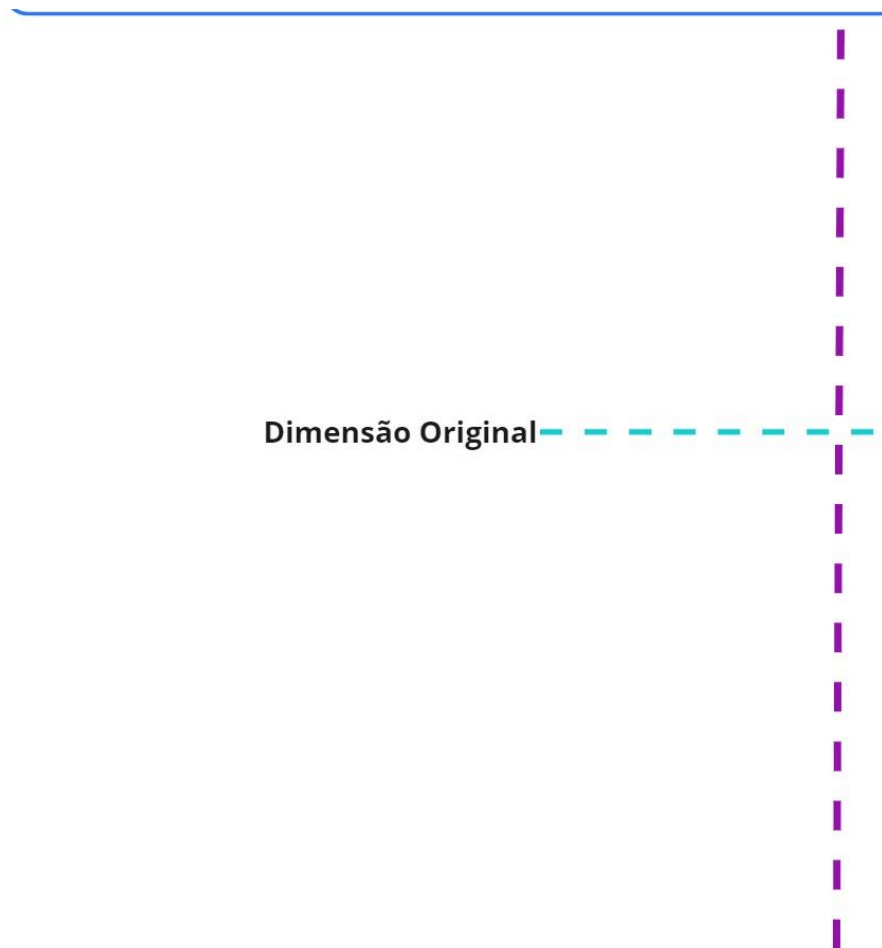


Potências do "poder-dizer-abstrato"

Anexo III. Proposta de sistema literário (parte 3): Nível da realidade convencional, potências do “poder-dizer-concreto”

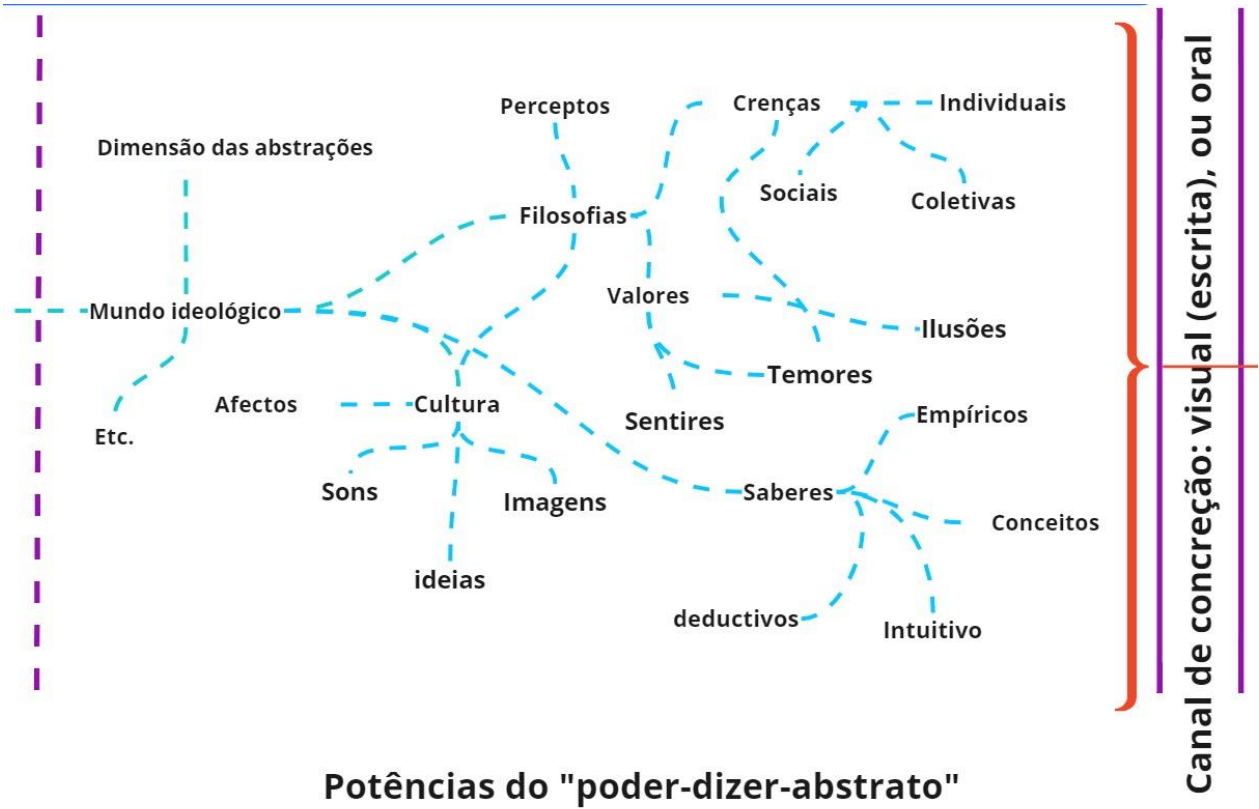


Anexo IV. Proposta de Repertório literário (parte 1): Nível das utopias, potências do “ser-dizer”.



Potências do "ser-dizer"

Anexo V. Proposta de Repertório literário (parte 2): Nível das utopias, potências do “poder-dizer-abstrato”



Potências do "poder-dizer-abstrato"

Anexo VI. Proposta de Repertório literário (parte 3): Nível da realidade convencional, potências do “poder-dizer-concreto”

