

**A crítica literária e o campo expandido: uma proposta
interventora para o cenário brasileiro a partir de Flora
Sussekind***

Natalie Araujo Lima **

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre a literatura brasileira contemporânea, e sua crítica, a partir de um campo expandido, tomando de empréstimo a expressão criada por Rosalind Krauss. Tendo em vista admitir que os parâmetros de autonomia já não servem mais para se pensar a produção atual, conforme afirma a crítica argentina Josefina Ludmer, investiga-se, a partir de Flora Sussekind, como outros fazeres artísticos – em especial, as artes visuais – constituem novos objetos literários na cena brasileira atual: difíceis de classificar, sem margens bem-definidas, eles, por isso mesmo, engendram uma resposta crítica preocupada em se repensar.

Palavras-chave

Campo expandido; crítica literária; literaturas pós-autônomas; artes visuais; Flora Sussekind

Abstract

This paper proposes a reflection about the Brazilian contemporary literature, and its criticism, from an expanded field, borrowing this expression created by Rosalind Krauss. In order to admit that parameters like autonomy do not work anymore to think about the current literary production, as said by the Argentine critic Josefina Ludmer, we investigate, from Flora Sussekind, how others artistic activities – specially, visual arts – constitute new literary objects on the present Brazilian stage: hard to classify, without well-defined margins, it engenders a critical response that is concerned in rethink itself.

Keywords

Expanded field; literary criticism; post-autonomous literatures; visual arts; Flora Sussekind

* Recebido em 22/09/2014 e aprovado em 15/11/2014.

** Aluna de doutorado no Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade PUCRJ. Bolsista Capes.

EM PALESTRA INTITULADA “LIMITES INCERTOS”, REALIZADA A CONVITE DO Departamento de Arquitetura da PUC-Rio em abril deste ano, a crítica Flora Sussekind dedicou-se a falar sobre o fazer crítico na atualidade a partir de algumas perguntas: Qual o valor da crítica hoje, cujo espaço é cada vez mais reduzido? Que tipo de atividade crítica ainda é possível fazer? Antes de mais nada, tratar-se-ia, por mais difícil que seja imaginar, e é, de uma crítica interventora, capaz de produzir, nas palavras de Flora, “um curto-circuito mínimo”, de ser uma “crítica-manifesto”. Para tanto, diz, seria preciso, para a maioria dos críticos brasileiros, deslocar-se de seu lugar anacrônico: dali de onde estão, a literatura ainda é um fazer segmentado das outras artes e, como consequência direta dessa concepção, ela raramente é colocada em relação com outros fazeres artísticos.

Tem-se aí, parece, um problema epistemológico do ponto de vista do sujeito crítico, mas também, se pensarmos na capacidade que os objetos têm de devolver o olhar e de produzir pensamento, da concepção da própria literatura brasileira a respeito de si mesma: embora algumas obras recentes sejam bastante expressivas em sua tentativa de promover vazamentos nos limites do literário (pensemos em *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, e seu investimento no discurso antropológico; na maneira com que Luiz Ruffato retira falas do cotidiano e as reproduz não como mímese, mas como ready-made, em *Eles eram muitos cavalos*; na autoficção *O filho eterno*, em que Cristóvão Tezza tece uma narrativa oficialmente classificada de romance, mas repleta de dados autobiográficos), não se pode deixar de levar em conta o fato de que muitas ficções ainda se enxergam – e são classificadas – num campo disciplinar bem-definido. Em outras palavras: se a literatura e a crítica repensam já há algum tempo o jogo de forças existente na dinâmica centro e periferia,¹ parecem ter colocado à margem de si outros fazeres artísticos ao não se preocupar em rever a autonomia do campo literário. Não à toa, na mesma palestra, a pergunta de Flora toma um desvio e se refaz: “O que é o literário hoje em dia?” Artistas-escritores como Nuno Ramos, Carlito Azevedo e Augusto de Campos são alguns nomes citados por ela na tentativa de se pensar para além de um horizonte estritamente letrado. Entre outros autores, eles seriam aqueles cujo trabalho questiona o campo literário à medida que investe na ampliação de suas

¹ Para citar apenas duas grandes – e opostas – referências, fiquemos com Silviano Santiago e *Uma literatura nos trópicos*, em especial com o ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” e com Roberto Schwarcz de *Ao vencedor, as batatas*, sobretudo no texto de abertura, “As ideias fora do lugar”.

supostas margens, ou, em alguns casos, na sua destruição, valendo-se do aspecto visual (no texto e fora dele) para criar. Nas palavras de Flora, é necessário “trabalhar com obras que não tenham caráter de fixidez” e “pensar em categorias para além de um campo artístico específico”, como a de coro, recentemente desenvolvida por ela no texto “Objetos verbais não-identificados”, onde propõe uma relação entre as jornadas de junho de 2013, com sua marcante característica de resistência a definições e sua variabilidade, e algumas manifestações artísticas contemporâneas.

A partir das perguntas e afirmações de Flora Sussekind, este artigo se propõe a fazer um mapeamento inicial e insuficiente de como é possível, do ponto de vista teórico, pensar a literatura num campo expandido, e de como Sussekind explora essa possibilidade em diferentes textos. Os adjetivos aqui escolhidos – inicial, insuficiente – merecem logo ser comentados. Inicial: investigando o comportamento da crítica quanto a uma possível visão transdisciplinar acerca da literatura, pode-se fazer um recorte da produção artística contemporânea, sobretudo das artes visuais e da literatura, que dialogue com a produção de conceitos no campo teórico. Esse movimento seria, por si mesmo, uma tentativa de deslocar não apenas a literatura com relação aos outros fazeres artísticos, afrouxando suas margens, mas também de apostar na inventividade da teoria e em sua potência para contaminar a literatura. Nesse sentido, olhar ao redor, encarar os desafios e os impasses epistemológicos em que se encontra a crítica literária de perfil transdisciplinar soa como passo obrigatório. Insuficiente: embora mapear a produção crítica inclinada à transdisciplinaridade exija traçar um panorama que tenha início, provavelmente, nos anos 1960, preferimos, neste trabalho, relacionar a produção de apenas uma crítica brasileira, Flora Sussekind, com a de autores que vêm pensando o declínio da autonomia a partir de outros pontos de vista que não o da cultura brasileira, como, por exemplo, a argentina Josefina Ludmer, com sua visadas sobre as artes visuais e a literatura latino-americana.

Ainda que a produção de Sussekind tenha início nos anos 1970, considerar que o borramento das fronteiras entre as artes se intensifica a partir dos anos 1960 não parece requerer numerosas justificativas. Trata-se de um fenômeno tanto teórico quanto cultural e artístico. Em todo caso, pensemos nas neovanguardas brasileiras como o concretismo, o neoconcretismo e o tropicalismo; na pop art, na arte conceitual e nos happenings; na ascensão, no âmbito da teoria francesa, do que ficou conhecido como pós-estruturalismo, e a partir de então, na batalha promovida contra o saber disciplinar;

no sucesso dos estudos culturais em e para além do eixo Estados Unidos-Grã-Bretanha; no alcance da cultura de massa e na conseqüente e paulatina desierarquização entre alta e baixa cultura. Todos esses “fenômenos” artísticos, teóricos e culturais, chamemo-los assim, ainda que conservem muitas diferenças entre si, apresentam uma característica comum: o rompimento progressivo com a necessidade moderna de especializar, de dar contornos precisos, de, enfim, garantir limites fixos para campos de fazer e campos de saber.

Não à toa, a expressão “campo ampliado” ou “campo expandido”, inventada por Rosalind Krauss no final dos anos 1970, é hoje uma das mais utilizadas quando se quer abordar, conjuntamente, as produções artísticas (aqui incluídas literatura, artes visuais e audiovisuais) e de pensamento contemporâneos. Pensada inicialmente na esfera da crítica de artes plásticas, a questão de “A escultura no campo ampliado” (KRAUSS, 2012) foi discutida como e por que as formulações dos então recentes trabalhos de escultura já não podiam ser consideradas modernistas – tanto ultrapassavam o que se entendia por escultura quanto por arquitetura, e até por paisagem. Quase trinta anos depois, em *A Voyage on the North Sea – art in the age of de post-medium condition* (KRAUSS, 1999), Krauss soma à discussão sobre o campo ampliado a recontextualização do termo “medium”: largamente usado pelo crítico modernista Clement Greenberg, o medium de Krauss, se tomado em relação com a ideia de “campo ampliado”, está deslocado, ou melhor, envolvendo-se de forma mais dinâmica e ambígua com outros mediums. Em vez de ser reduzido a um fazer ultravinculado à sua essência material (como fez Greenberg com a noção de *flatness*, planaridade, para a pintura), o medium poderia ser pensado não a partir da especificidade do objeto, mas da pluralidade que lhe é intrínseca: “[...] a especificidade dos mediums, mesmo os modernistas, deve ser compreendida como um diferencial, autodiferenciado e, portanto, uma camada de convenções nunca simplesmente redutíveis à fisicalidade de seu suporte.” (KRAUSS, 2012, s/p.) A proposta é atraente: substituir especificidade por diferenciação.

No âmbito da teoria e crítica literárias latino-americanas, para usar um dos exemplos mais contundentes, o problema enxergado por Krauss no final Dos anos 1970 ganhou cara e nome algumas décadas depois com Josefina Ludmer, que em texto de 2007 se propôs a definir o que chama de “literatura pós-autônoma”. Basicamente, tratam-se de escrituras que não admitem leituras literárias, que não mais reivindicam um

campo autônomo de atuação e uma separação clara entre realidade e ficção. Sendo literatura ou não, o que nelas importa é sua capacidade imaginativa de “fabricar um presente” num regime de visibilidade midiática (LUDMER, 2010, p. 1).

Em termos mercadológicos, parte da atual produção escritural latino-americana, diz Ludmer, pode até figurar como literatura: o texto parece indicar um estilo; é publicado por uma editora, no formato livro; é classificado em gênero; possui um autor e, sobretudo, um sentido. No entanto, procede de forma a realizar uma drástica operação de esvaziamento da literatura:

[...] o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora”, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade. Representariam a literatura no fim do ciclo da autonomia literária, na época das empresas transnacionais do livro ou das oficinas do livro nas grandes redes de jornais e rádios, televisão e outros meios. Esse fim de ciclo implica novas condições de produção e circulação do livro que modificam os modos de ler. Poderíamos chamá-las de escrituras ou literaturas pós-autônomas. (LUDMER, 2010, p. 1 e 2)

Naquilo que chama, logo depois, de “*realidadeficção* [grifo meu] de algumas pessoas em alguma ilha urbana latino-americana” (LUDMER, 2010, p. 3), Ludmer enxerga a dramatização da atual condição da literatura: sua autonomia, aberta por Kant e pela modernidade, mostra-se em processo de encerramento; estamos no fim de uma era em que a literatura e a cultura letrada tinham um poder central e, claro, uma lógica interna, em que o literário podia se definir segundo suas próprias leis e ter suas próprias instituições – crítica, ensino, academias... Esses espaços de reconhecimento oficial “debatiam publicamente sua função, seu valor, seu sentido. Debatiam, também, a relação da literatura com as outras esferas: a política, a economia e também sua relação com a realidade histórica” (LUDMER, 2010, p. 3). Embora houvesse debate, as fronteiras entre cada esfera, como diz Ludmer, eram claras e desejáveis. Hoje borram-se os campos do político, do econômico, do cultural. “A *realidadeficção* da imaginação pública as contém e as fusiona.” (LUDMER, 2010, p. 3)

Resta pensar, agora, em que esfera se produz a imaginação pública a um só tempo realista e ficcional a que se refere Ludmer. Ou, melhor dizendo, onde esse afrouxamento (ou essa perfuração) das margens está visível. No que tange ao encontro entre palavra e imagem, não se trata de reinventar a roda. Sabemos que a literatura sempre manteve forte diálogo com as artes plásticas desde a Antiguidade. Pensemos em Horácio e sua fórmula *ut pictura poesis*, “poesia é como pintura”. Ou na recepção renascentista de Aristóteles, quando se viu a *Poética* como um tratado aplicável à

pintura e à escultura. O que parece estar em jogo, no contemporâneo, é que a atual revolução tecnológica dos meios de comunicação visual vem redefinindo o papel da literatura e da leitura. O cinema, a fotografia, a televisão, a publicidade, a internet e o virtual, todos configuram-se, hoje, como “novas possibilidades representativas da ficção, justificando a hipótese de um novo paradigma visual na representação contemporânea”. (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 12)

Em termos críticos, isso é desafiador. Aponta para a necessidade de uma nova episteme, principalmente para a crítica de maior investimento teórico que deseja repensar as margens entre literatura e outros fazeres. Ver possíveis intercessores, para usar um termo de Gilles Deleuze, num campo ampliado, pelo paradigma da imagem e da visualidade, parece ser um passo irremediável.² Como afirma Schøllhammer, “a relação entre literatura e imagem já não se limita ao encontro singular da obra literária com a obra visual, mas deve ser vista na perspectiva mais ampla” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 15). Isso significa dizer que já não é possível tratar a imagem como ilustração da palavra, ou supor que o texto é a explicação de uma imagem. “É o conjunto texto-imagem que, ao formar um complexo heterogêneo, se torna objeto fundamental para a compreensão das condições representativas em geral.” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 17)

Se um dos principais problemas estéticos, hoje, “é a relação da obra de arte e da literatura com a vida contemporânea na cultura informacional e com o cotidiano sob o regime audiovisual e digital” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 230); se seria um dever (e uma oportunidade) para as artes inserir-se definitivamente na cultura audiovisual a fim de produzir algum tipo possível de intervenção no cotidiano, esta se daria justamente “na criação de uma diferença na repetição do cotidiano”, na conversão “da cópia em simulacro com potência de imaginação” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 230). Não é preciso fazer o mesmo tipo de apelo à prática crítica? Já não cabe a ela permitir ou não, aprovar ou não. Já não lhe concerne julgar, mas é possível que ainda tenha força de

² “O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores.” (DELEUZE, 1988, p. 156)

fazer as intervenções artísticas ecoarem, inclusive politicamente, num campo de saber descentrado, e contaminado por fazeres e saberes que, antes, estavam à margem.

Do “espírito de época” aos procedimentos

Na primeira parte do trabalho, levantou-se questões teóricas que permitem revisitar o encontro literatura/artes visuais a partir de um paradigma epistemológico mais afinado com a contemporaneidade. Gostaríamos de colocar essas questões em relação com abordagens pontuais feitas por Flora Sussekind – seja quando ela se acerca do tema de maneira reflexiva, seja quando testa, numa práxis, a aproximação de diferentes objetos artísticos.

Esse movimento crítico seria estimulado, a meu ver, não apenas pela abertura disciplinar promovida a partir dos anos 1960, mas também pelo fato de que a própria literatura foi se tornando cada vez mais imagética. Nesse sentido, é como se o diálogo direto com as artes visuais fosse uma necessidade e não apenas uma escolha, por parte da crítica, na abordagem do seu objeto estético e/ou cultural.

No ensaio *Papéis colados*, (SUSSEKIND, 1993), Flora comenta as poucas e esparsas ocorrências, na tradição crítica brasileira, de tentar abordar a literatura num intercuro com objetos pictóricos. Sua lista começa por Alexandre Eulalio e por estudo dos anos 1980 em que esse crítico paulista correlaciona as cenas do Baile da Ilha Fiscal presentes em *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, com a representação pictórica do mesmo evento, em tela de Aurélio de Figueiredo, *A ilusão do terceiro reinado*. No mesmo trabalho, Eulalio propunha, segundo Flora, outras aproximações: aquarelas de Debret e *Memórias de um sargento de milícias*; o pontilhismo do pintor Eliseu Visconti e os *Casos e impressões*, do escritor impressionista Adelino Magalhães; os *Cromos* do simbolista B.Lopes com o traço de Belmiro de Almeida.

O caso seguinte é o de Davi Arrigucci Jr., que introduz o móbile de Calder “como termo de comparação para a escrita memorialista de Pedro Nava” (SUSSEKIND, 1993, p. 271) – ele mesmo, Nava, um colador de memória e papéis. Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza, em texto de 1966, examinam a referencialidade plástica de certos poemas de Manuel Bandeira. “Canção de duas índias” é associada a de Di Chirico e Marx Ernst, e “Balada das três mulheres do sabonete Araxá” é visto como “uma espécie de papier collé” (SUSSEKIND, 1993, p. 271). Quase vinte anos depois, José Paulo Paes publicava, em 1984, o ensaio “Augusto dos Anjos e o art nouveau”, e

os exemplos de Flora seguem por mais um ou dois parágrafos. Levando em conta os comentários de Flora sobre esses movimentos críticos, parece que a ideia de que artistas (escritores, pintores, escultores) constituem um *zeitgeist* é a tônica dos ensaios listados. Ideia, todavia, que pode resultar em análises conservadoras, à medida que opera pela semelhança e pela univocidade do sentido estético e cultural de uma época.

No mesmo *Papéis colados* menciona-se também o caso Haroldo de Campos e o ensaio sobre o legado oswaldiano, “Uma poética da radicalidade” (CAMPOS, 2006). No texto, originalmente publicado em 1965 como prefácio da edição com a obra completa de Oswald de Andrade, Campos afirma que a poesia do modernista pode ser pensada como poesia *ready-made*: vale-se de frases prontas, detrito verbal, e os mostra poema. A ação do artista, de se apropriar do objeto, seja ele qual for, desejaria provocar o efeito plástico que uma “obra de arte” provocaria, rearticulando “os materiais, preliminarmente desierarquizados” (CAMPOS, 2006, p. 32). O gesto poético de Oswald inclui, por um lado, “os poemas-paródia, em que peças obrigatórias dos florilégios nacionais, como a ‘Canção do exílio’, de Gonçalves Dias ou ‘Meus oito anos’, de Casimiro de Abreu, são reescritos com uma sem-cerimônia lustral”. (CAMPOS, 2006, p. 32) Por outro, investe no “erro criativo” quando no trato com a língua. No caso dos poemas de abertura do *Pau-Brasil*, Oswald desdobra a “espontaneidade inventiva da linguagem dos primeiros cronistas e relatores das terras e gentes do Brasil, por mero expediente de recorte e montagem” (CAMPOS, 2006, p. 32). Assim, textos de cronistas como Pero Vaz de Caminha, Pero de Magalhães Gândavo e Frei Vicente de Salvador “se convertem em cápsulas de poesia viva” (CAMPOS, 2006 p. 33). É esse efeito, diz Campos, que justifica a proposta de ver a poesia oswaldiana como um *ready-made* linguístico. Ela retira sua matéria-prima da “frase pré-moldada do repertório coloquial ou da prateleira literária, dos rituais cotidianos, dos anúncios, da cultura codificada em almanaques” (CAMPOS, 2006 p. 33).

Chama a atenção o fato de que, nessa parte do ensaio, Campos dialogue com críticos de arte – Robert Motherwell (*The Dada painters and poets: An Anthology*), Michel Ragon (*Naissance d'un Art*) – e com um semiólogo, Umberto Eco (*Kitsch e cultura di massa*). Faltariam, na crítica e teoria literárias de então, possíveis interlocutores que pensassem por procedimento e não por escolas e épocas?

É afinada com o exemplo de contaminação pictórico-verbal de Campos que Flora Sussekind procura, ainda no ensaio *Papéis colados*, dar conta de dois objetos

literários, Carlos Saldanha e Valencio Xavier. Seu movimento crítico: em vez de realizar uma “literatura comparada” entre texto e imagem, preservando-os em sua autonomia, garantindo a permanência entre o que divide e margeia palavra e coisa, atém-se aos procedimentos textuais que operam como técnicas artísticas. Por exemplo: quando o poeta Carlos Saldanha trabalha, no mesmo medium, escrita, colagem e desenho, Flora enxerga nessa iniciativa a produção de duplos em que se deseja chamar a atenção para o processo de composição artística e para os elementos essenciais do trabalho gráfico-verbal; aí a ênfase se dá mais no rascunho, naquilo que há “de pouco nobre na ‘gênese’ de textos e traços”. E a linha, presença marcante nos poemas de Saldanha, é o “elemento fundamental de figuração, movimentação e ligação entre as ‘caras-metades’ que são desenho e escrita”. (SUSSEKIND, 1993, p. 273 e 274)

Com Valencio Xavier, Flora explora mais radicalmente as ideias de colagem e montagem. Com sujeitos-narradores anônimos (“sujeitos-ninguéns”), personagens que perambulam pela cidade certos de estarem invisíveis, Valencio estabelecerá um laço bastante próprio com a paisagem não-verbal: “É com fragmentos, fotos, recortes, citações pela metade, descontinuidades que se monta a narrativa.” (SUSSEKIND, 1993, p. 278) Interessante perceber que a crítica entende essa soma de elementos como diferentes formas de escrita “convivendo simultaneamente numa mesma configuração espacial”. (SUSSEKIND, 1993, p.79) Colando citações, poemas alheios e até tramas diferentes, Xavier se aproxima da montagem ao evidenciar processos de composição simultânea, “justapondo uma tripla paisagem: fotogramas do filme, legendas, narração da tentativa”. (SUSSEKIND, 1993, p.79)

Desdobramentos críticos para o contemporâneo

No referido ensaio dos anos 1990, Flora problematizava o que se dá a ver, ou melhor, de que forma o fato pictórico-textual aparece nos textos de Carlos Saldanha e Valencio Xavier. Ela tentava pensar o trabalho dos dois escritores não em termos de escola artística, muito menos literária, mas em procedimentos artísticos utilizáveis em artes visuais e literárias. Cerca de vinte anos depois, em “A crítica como papel de bala” (SUSSEKIND, 2010, s/p.) e “Objetos-verbais não identificados” (SUSSEKIND, 2013, s/p.), publicados no suplemento *Prosa & Verso*, Flora faz dois movimentos: discute o conservadorismo da crítica literária (como havia feito em *Papéis colados*), que na maior parte do tempo tenta garantir sua utilidade e seu status ao resguardar a pureza do campo

literário, preservando sua centralidade autoimaginada com relação aos outros modos de expressão, e discorre sobre as mais recentes tentativas artísticas de desestabilizar esse campo e produzir discursos que operem em dimensão ao mesmo tempo múltipla e coletiva (a arte é que intervém na crítica, nesse caso). No artigo de 2010, ao comentar os textos que alguns críticos (Alcir Pécora, Sergio Rodrigues e Miguel Sanches Neto) publicaram em homenagem a Wilson Martins, quando de sua morte, ela problematiza não apenas o que considera um retrocesso geral do debate público pós-ditadura militar no Brasil, como traça um panorama desolador (e lúcido) sobre a produção literária brasileira dos últimos anos.

Parece que nada escapou à metralhadora giratória que é o artigo de 2010. Nem o imperativo mercadológico que cerca a produção literária, nem a profusão de prêmios, festivais e oficinas, nem a perda de prestígio da crítica (que pensa garantir o que lhe resta apostando na especialização e no ponto de vista normativo-judicativo de sua produção discursiva)... Esses são os elementos de um cenário em que a esfera pública se vê esvaziada (ou, como aponta Ludmer, lugar de encontro e contágio irremediáveis entre realidade e ficção), em que a quantidade de livros produzidos só faz aumentar, mas onde se é quase praticamente incapaz de fomentar uma discussão válida acerca do contemporâneo. A figura-fantasma de Wilson Martins, e aquilo que ela simboliza, precisa ser exorcizada:

Talvez seja necessário, na discussão de um espaço ainda crítico para a crítica, matar mais uma vez Wilson Martins. Já que sua transformação em imago exemplar parece expor inequívoca vontade de retorno a algo próximo à tradição das Belas Letras, a um regime estável e hierarquizado de vozes e gêneros, a regras fixas de apreciação e prática textual, a um apagamento de novos espaços de legibilidade, espaços ainda não demarcados ou nomeados, e sugeridos por formas de compreensão expansivas, e não exclusivas, do campo da literatura. Um desejo de rehierarquização e pureza que não parece sem sintonia com o temor de um universo sociopolítico menos hierarquizado, com a expansão meio informe de uma classe média cujo imaginário não parece ultrapassar uma coleção inesgotável de bens de consumo. E com uma extraordinária expansão das práticas digitais de escrita, acompanhada, paradoxalmente, no entanto, de uma quase invisibilidade coletiva dessas manifestações, de um encolhimento quase ao absurdo da esfera pública. (SUSSEKIND, 2010, s/p.)

Pelo que se pode ler na citação, sobretudo pela maneira como ela termina, à crítica anacrônica corresponderia uma sociedade trans-informacional conservadora e pouco afeita ao debate, mas ultraconectada. Arrisco dizer que, ao longo do texto, Flora Susskeind insinua que nos falta – sociedade, críticos, escritores – de imaginação política e estética para encarar os tempos atuais. Salvar-se-iam uns poucos, citados no final do

texto: Nuno Ramos, Carlito Azevedo, André Sant’Anna, e, nas artes cênicas, Bia Lessa e Maria Borba. E, em meio a um cenário desesperançado, caberia “à crítica e à literatura definir outros espaços de atuação e trânsito, lugares não demarcados (retroativamente) pelo beletrismo redivivo”, realizando deslocamentos em que “se vejam forçadas, como observa Agamben ao pensar sobre o contemporâneo, a mergulharem ‘a pena nas trevas do presente’. E a saírem de si no sentido da figuração de novas formas de visualização e radicalidade”. (SUSSEKIND, 2010, s/p.)

Três anos depois, sob o efeito daquilo que se chamou de jornadas de junho, Flora Sussekind publica um artigo no mesmo *Prosa & Verso*. Ali ela elenca objetos artísticos de campos distintos que circulam recentemente: o cinema de Kleber Mendonça Filho (*O som ao redor*), as experiências textuais-plástico-sonoras de Nuno Ramos, novamente a poesia de Carlito Azevedo e a prosa de Sant’Anna, a ficção *ready-made* de Veronica Stigger, os experimentos de arte sonora do coletivo Chelipa Ferro, o teatro de Zé Celso Martinez Correa, o Teatro da Vertigem... esses e outros movimentos se insinuariam como “coralidades” nas quais é possível encontrar um “tensionamento de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura”. (SUSSEKIND, 2013, s/p.)

O desfazimento das fronteiras fixas entre o campo da literatura e o de outras áreas da produção cultural, aconteceria aí, no que ela chama de “formais corais”. Aliás, a expressão é feliz: cada trabalho citado conteria em si suas formas corais; mas juntos, no texto da crítica, formam, performam, também um coro. Muitas dessas propostas às quais Flora se refere envolveriam “múltiplas formas de refiguração material (não adaptações) ou uma suspensão propositada da formalização”, criando “um problema para esforços de encaixe crítico imediatos e sem ajuizamento, [...] para compreensões restritivas de literatura que parecem não ir além de oposições binárias sistêmicas”. (SUSSEKIND, 2013, s/p.)

Principalmente nesse artigo, a escrita de Flora, em sua estratégia crítica, atua, por que não dizer, em coro com sua proposta crítica. Seria uma estratégia? Ela não se atém por muito tempo a um único objeto, dispara parágrafos que são, ao mesmo tempo, concisos e vertiginosos, mas principalmente: dispensa a figura do sujeito crítico, que ali é quase invisível. Em outras palavras, não fala a partir de um lugar demarcado, não

emula para si um lugar de prestígio crítico, tampouco tenta fingir que não existe. Assume-se como uma voz a mais nos coros que vê emergir. Seria uma estratégia para intervir mais como especuladora do que como crítica? Ou melhor: seria fazer do crítico um especulador/experimentador?

Antes mesmo da eclosão das jornadas de junho, e das manifestações ainda em curso no país, um conjunto significativo de textos parece ter posto em primeiro plano uma série de experiências corais, marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos. Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura. E que não à toa conectam este campo a outras áreas da produção cultural. [...]

A alguns dos textos dos últimos anos que trabalham com uma lógica coral talvez se pudesse associar a expressão “objetos verbais não identificados”, empregada por Christophe Hanna ao tratar dos processos, dos contextos e do funcionamento crítico de certos experimentos literários de difícil classificação. De difícil enquadramento, sobretudo, quando o seu campo de inserção parece reforçar não a especulação, mas a classificação, e os dispositivos institucionais, as normatividades, eixos conceituais ou interpretativos que privilegiem homogeneização, estabilidade, expansão controlada. (SUSSEKIND, 2013, s/p.)

A ironia é que a crítica, mesmo que sua utilidade seja cada vez mais esvaziada (talvez porque ainda pensada, pelo senso comum, como uma prática de beletrismo), é, hoje, como sempre foi, um *campo* em disputa. E justamente porque o paradigma letrado dá mostras de que agoniza, tem-se, nessa disputa, a oportunidade para que aconteça uma redefinição radical da crítica enquanto campo de atuação, com a conseqüente expansão das margens entre os fazeres artísticos (incluindo, aí, a crítica). O paradigma expandido provavelmente não será a última palavra em termos epistemológicos para o trabalho crítico daqui em diante. Ele é, ao que parece, uma possibilidade de sobrevivência para a crítica enquanto ela se repensa, um método a ser debatido com certo empirismo. Tratar-se-ia não apenas de verificar sua eficácia junto aos objetos, mas de radicalizar experiências no próprio campo crítico? Quem sabe até de produzir trabalhos artístico-crítico-teóricos (três palavras em uma, unidas e separadas por meio de dois pequenos hífen)? Embora essa proposta não pareça se aproximar às críticas convocadas neste artigo, que seja, então, um exercício imaginativo. Pensamos em como seria um ensaio-crítico, uma teoria-arte, uma escritura filosófico-artística que, sem pretensões totalizantes, contenha imagens, rasuras, ficção, citações, conceitos com densidade

teórica, estética e performativa. Em outras palavras: um filho monstruoso porque múltiplo e indefinível. Jubilosamente monstruoso.

Referências

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. *Pau Brail – obras completas*. São Paulo: Globo, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

KRAUSS, Rosalind. A escultura em campo ampliado, *Revista Arte e Ensaios*, Nº.17, 2012.

_____. *A Voyage on the North Sea – art in the age of de post-medium condition*. New York: Thames & Hudson, 1999.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas, *Sopro*, Nº 20, jan/jun 2010.

SUSSEKIND, Flora. A crítica como papel de bala, *Prosa & Verso, Jornal O Globo*, 24/4/2010. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/04/24/a-critica-como-papel-de-bala-286122.asp>>.

_____. Objetos verbais não-identificados, *Prosa & Verso, Jornal O Globo*, 21/9/2013. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>>.

_____. Papéis colados. In: *Papéis colados – ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.