

RENATO DE OLIVEIRA DERING

**A CULTURA DE MASSA EM DIÁLOGO COM QUESTÕES DE TEORIAS
LITERÁRIAS**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

**VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2012**

**Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e
Classificação da Biblioteca Central da UFV**

T

D433c
2012

Dering, Renato de Oliveira, 1987-
A cultura de massa em diálogo com questões de teorias
literárias / Renato de Oliveira Dering. – Viçosa, MG, 2012.
vii, 109f. : il. ; 29cm.

Inclui anexos.

Orientador: Elisa Cristina Lopes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f. 99-102.

1. Eco, Umberto, 1932- - O nome da rosa. 2. Comunicação
de massa na literatura. 3. Indústria cultural. 4. Best-sellers. I.
Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras.
Programa de Pós-Graduação em Letras. II. Título.

CDD 22. ed. 853

RENATO DE OLIVEIRA DERING

**A CULTURA DE MASSA EM DIÁLOGO COM QUESTÕES DE TEORIAS
LITERÁRIAS**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 09 de novembro de 2012.

Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Gerson Luiz Roani

Elisa Cristina Lopes
(Orientadora)

Fiquei confuso. Sempre acreditara que a lógica fosse uma arma universal, e percebia agora como sua validade dependia do modo como era usada. Por outro lado, freqüentando meu mestre, dera-me conta, e cada vez mais me dei conta nos dias que seguiram, que a lógica podia ser muito útil conquanto fosse possível entrar dentro dela e depois dela sair.

Umberto Eco, O nome da rosa

A todos que perfizeram meus caminhos e por ele, deixaram seu rastro. Ora longe, ora perto, ora meio apagado, ora ainda viçoso: aos que contribuíram em minha formação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que acreditaram na possibilidade da presente pesquisa, sendo peça fundamental para seu desenvolvimento. Destaco, primeiramente, o Professor e amigo – assim espero mantê-lo – Gerson Luiz Roani, desde sua crença ainda no processo de seleção, nas inúmeras conversas extraclasses e nas alfinetadas em sala de aula, que me faziam refletir sobre meu objeto de estudo e meu objetivo de vida.

À Professora e Orientadora deste estudo, Elisa Cristina Lopes, que ainda distante em boa parte da pesquisa se fez presente nas indicações e posições que alimentaram e subsidiaram a concretização da mesma.

À Adriana Silva, secretária do Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado –, que durante esses quase dois anos sempre atendeu a todos com prontidão, disposição e um belo sorriso no rosto, sendo uma amiga inenarrável para aprender e superar as adversidades que foram surgindo.

Aos colegas e professores da 3ª turma de Mestrado em Letras da Universidade Federal de Viçosa, pois pudemos, juntos, discutir, debater e crescer, efetivando um vínculo produtivo e prazeroso que se perdurará para a vida.

Aos amigos – e também Professores –Rodrigo Damacena, Leila Borges, Rodrigo Marques, Lucca Tartaglia, Hadassa Freire, Heliandro Rosa, Elza Kyoko, Joelma Santana, Tânia Rezende e Vanessa Andrade, pelo apoio que começou durante minha formação acadêmica e se alastrou em minha formação pessoal. Foram, não apenas amigos, mas cúmplices e companheiros em diversos momentos vividos.

Aos amigos Gustavo David, Ludmilla Vieira, Marcieli Rippel, Carlos Henrique, Tatiana Cravo, Danilo Neves e Raimunda pelo apoio que sempre tiveram por mim.

À minha mãe Divina de Oliveira, meu pai Marcos Dering, meu irmão Rafael Dering e minha sobrinha Maria Clara Dering, sempre oferecendo conforto e afago nas horas precisas.

Aos familiares, em especial às minhas avós e meu avô: Genita Vieira, Maria Gonçalves e Eurípedes de Oliveira; e aos meus tios: José Francisco, Neire de Oliveira e Carlos Lucas, por contribuírem para minha formação.

Por fim, e deixando claro que não há ordem de preferência, agradeço a CAPES e ao Programa REUNI pelo incentivo financeiro proporcionado.

RESUMO

DERING, Renato de Oliveira, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, novembro de 2012. **A cultura de massa em diálogo com questões de teorias literárias.**

Orientadora: Elisa Cristina Lopes.

Verifica-se na literatura contemporânea a ocorrência de um constante diálogo com a cultura de massa e os processos de industrialização advindos da última metade do século XX. Na tessitura proposta entre literatura e os processos mercantis que envolvem a indústria cultural, é questionado o próprio valor da obra literária voltada para e pela massa. Questões recorrentes como vendagem, narrativa e linguagem são os pressupostos mais debatidos acerca dessas obras, que acabam por adquirirum caráter de *subliteratura* ou literatura de menor valor. Logo, pensando na relação entre arte e indústria cultural, o presente estudo visa realizar uma abordagem que abranja aspectos sociais, históricos e culturais acerca da produção literária veiculada às massas, perfazendo, principalmente, o caminho do sujeito-leitor. Por essa perspectiva, diferenciaremos nomenclaturas atribuídas às essas obras – *best-seller*, *mega-seller*, *mega best-seller* e literatura de massa – como também identificaremos possibilidades de abordagem e legitimação das mesmas. Portanto, temos como objetivos centrais deste estudo, refletir e questionar as postulações sobre o que é literatura e a inserção da indústria cultural nas artes, através de um arcabouço que interage entre teorias da literatura e estudos sociais, culturais e históricos. Pretende-se, assim, viabilizar uma abertura teórica acerca da literatura contemporânea e suas intersecções com a cultura de massa, possibilitando a realização de outras pesquisas futuras sobre a temática.

ABSTRACT

DERING, Renato de Oliveira, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, November, 2012. **The massculture in dialogue with literature theory questions.** Orientadora : Elisa Cristina Lopes.

With regards to the contemporary literature, it is clear the occurrence of a continuous dialog between mass culture and the processes of industrialization derived from the last half of the XX century. Because of the relationship between literature and commercial activities that regard the culture industry, mass literature has its value questioned. Questions related to selling, narrating and language are the most debated hot topics when it comes to this type of literature, which ends up being regarded as a "subliterature" or a literature which is less worth-reading. Therefore, having the relationship between art and the cultural industry in mind, the present study aims at realizing an approach that encompasses all social, historical and cultural aspects related to the literary production aimed to the mass, through a subject-reader approach. Also, we will differ the nomenclatures attributed to these literature books- best seller, mega seller, mega best seller, and mass literature- as well as identify the possibilities of approaching and legitimizing the aforementioned categories. Thus, our aim here is to reflect and to question the assumptions about what literature is and the influence of the cultural industry in the arts, through a theoretical background that interacts with the theories of literature, and the social, cultural and historical studies. This way, this study will offer a theoretical opening in terms of contemporary literature and its influences in the mass culture, leading to other research about this topic in the future.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	01
2.	Limiares e percalços na intersecção entre literatura e indústria cultural.....	12
2.1	Diálogos entre o leitor e suas interações.....	29
2.2	<i>Best-seller, mega-seller</i> e literatura de massa.....	34
2.3	Literatura de massa ou literatura de mercado?.....	38
3.	O sujeito-leitor diante das literaturas.....	45
3.1	Contextos literários e seus diálogos possíveis.....	54
4.	<i>Ecco!</i> Em nome de uma rosa, em nome da literatura.....	71
4.1	Questões de escrita e narrativa na literatura de massa.....	80
4.2	Passeios críticos pela literatura de massa.....	85
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	99
	ANEXOS.....	103

1. INTRODUÇÃO

A literatura e cultura de massa atingiram nos dois últimos séculos uma força surpreendente, principalmente quando se verifica a inserção dessas instâncias nos meios audiovisuais. Tanto a televisão quanto o cinema foram auxílios fundamentais para a propagação. Sendo voltada para o gosto popular, ou com ênfase nele, a literatura da cultura de massa também é denominada, erroneamente, como sinônimo de *best-seller*, *mega best-seller* ou *mega-seller*. De forma quase inquestionável, essa literatura influenciou na formação de leitores advindos, fundamentalmente, da segunda metade do século XX até o século presente. Fato esse se percebe nas inúmeras listas dos livros mais vendidos divulgadas por diversos segmentos midiáticos. Nessas listas, os nomes e nacionalidades variam facilmente, podendo aparecer, em alguns casos, diferenciados por *ficção* e *não-ficção*. A revista brasileira *Veja* começou a fazer esse tipo de lista desde sua primeira edição, em 11 de setembro de 1968, e desde então, nomes como Celso Furtado, Fernando Sabino, Nicholas Sparks, Umberto Eco, Jô Soares, Pedro Nava, Harold Robbins, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Cury, Luis Fernando Verissimo e muitos outros apareceram. A própria coluna dentro da *Veja*, com o tempo, ganhou mais uma separação: *autoajuda e esoterismo*. E, assim como muitos desses nomes, ainda ressoam hoje em dia, alguns outros pouco ou nada se ouve falar.

A partir do que estudamos na história da literatura, bem como desse evento propiciado pela mídia, podemos perceber que a arte literária passou por ideais sociais e culturais que variam de acordo com o tempo e posições históricas vigentes. Assim, inúmeras obras passam pelo crivo da teoria e crítica literária, que englobam, por exemplo, postulações acerca do *ser literário* e seus modos de produção e reprodução. Preponderantemente, ressaltando as produções pós Segunda Guerra Mundial, a literatura contemporânea pareceu tomar um caminho mais fácil para se propagar e, paradoxalmente, mais difícil para se fixar como tal. Isso se deve principalmente ao efetivo e fortificante posicionamento da indústria cultural perante as artes. Ela se proliferou de forma eficaz, ao longo das últimas décadas, sendo hoje um instrumento decisivo no que tange as escolhas de diversos leitores. É, sem dúvida alguma, imprudência acadêmica não perceber esse agente transformador da sociedade também no meio literário. E mais incoerente ainda, é privar as leituras e estudos acerca da temática supracitada.

Lembramos, pois, que diferentes épocas e culturas têm formas distintas de constatar tempo e espaço e, deste modo, podendo não apenas convergir pensamentos, como, também, contrapor outras épocas e ideologias. É justamente essa audácia em se contrapor e, de certo modo, se aliar a indústria cultural, que a literatura da cultura de massa se propõe e se impõe. Com o advento dessa indústria, a literatura de massa carrega consigo o caráter estigmatizado de ser apenas um produto comercial/econômico, por outro lado, é exatamente com seu auxílio que ela ganha forças e é percebida. Podemos melhor entender essa *petulância literária* quando falamos nos folhetins dos dois últimos séculos. Foi, também, através desses folhetins que se consagraram nomes como José de Alencar e Machado de Assis, quando falamos de Brasil.

Deste modo, percebendo essas influências inerentes que ocorrem nas relações entre Literatura e Sociedade, fica difícil – quiçá impossível – definir o que seja literatura, se é que há uma norma tão cruel para tal postulação. Pensando nas primeiras postulações de Antoine Compagnon, em *Demônio da teoria: literatura e senso comum*, Literatura poderia ser concebida como sinônimo aberto para *livro*, isto é, qualquer obra textual que é produzida e lançada (ou não) no mercado. Se assim a concebêssemos, *Comer, rezar, amar* e *Grande Sertão: Veredas* estariam lado a lado, por exemplo, nas livrarias do país. Talvez separados por nacionalidade, logo *Moby Dick*, de Herman Melville ficaria ao lado do livro de Elizabeth Gilbert e *1808*, de Laurentino Gomes na mesma prateleira da obra de João Guimarães Rosa.

Mas a pergunta fundamental, acompanhada com quatro pedras na mão, que especialistas e estudiosos iriam nos fazer é: Como colocar João Guimarães Rosa ao lado de um *best-seller*? (Lembrando que muitos poderiam facilmente trocar a expressão *de um best-seller* pelo termo pejorativo *isso* – Como colocar João Guimarães Rosa ao lado disso?).

Logo, a pergunta começa a se redimensionar: o que pode ser, efetivamente, considerado literatura? Essa pergunta nos leva a crer que nem toda obra textual se torna, de fato, literatura. Excluimos, portanto, livros de receitas culinárias e alguns outros tipos. E antes mesmo de tentar responder a pergunta que pronto fizemos, é preciso pensar no *como* uma obra *se torna* literária. E, por essa razão, é preciso que retomemos aos motivos pelos quais começamos a diferenciar nomenclaturas como literatura de massa, *best-seller*, *mega best-seller* e *mega-seller*. As duas últimas são sinônimas, esclarecemos, contudo as demais não são e poderemos ver no decorrer desta pesquisa como esse processo de diferenciação ocorre, para que possamos entender suas distinções e similaridades, que levam a referência direta dos 2

termos. A literatura e suas convergentes e divergentes formas de se propor não podem se prender a conceitos generalizados, e dessa posição em compreender e verificar as possibilidades literárias que a teoria vai se ocupar.

Diversos fatores levam a posições amplas, que muito tem de especulações e não de análises, muito de críticas e nada de teorias. Dentro da literatura de massa, dos *best-sellers* e *mega-sellers* esse logro é ainda mais recorrentes e, geralmente, por estarem envolvidos a três posições: (1) a alta vendagem desses títulos frente ao mercado, que gera inúmeras edições e re-edições; (2) uma narrativa fabulativa ou fabulosa¹ e previsível, que prende o leitor, assim como as histórias investigativas fizeram e fazem; e (3) por último, uma linguagem sem muita preocupação estética ou formal, isto é, não há trabalho com a linguagem.

Grosso modo, falamos então de *historinhas fáceis* para *qualquer um ler*. E será justamente por essa razão que *Comer, rezar, amar* não poderia estar ao lado nem de *Moby Dick* nem de *Grande Sertão: Veredas*. Porém não é isso que ocorre em inúmeras livrarias. Essa separação deveria ocorrer, pois, segundo o que está estigmatizado, esse tipo de *literatura fácil* seria voltado, então, para o comércio estritamente econômico, não ultrapassando o estigma de mercadoria de consumo, produto de compra e venda para giro comercial e lucrativo. Ao lado da literatura de massa, *best-seller* e *mega-seller* – e não atrás ou a frente, enfatizamos – estariam inúmeras outras obras que alcançaram um grande número de leitores e/ou vendas, atingindo assim a massa.

É preciso que tenhamos bem claro, ao longo de nossa pesquisa, que o termo *massa* e *massificação* também não serão usados de forma equivalente, porque não o são. O primeiro refere-se a um grande número de sujeitos, pensando em *sujeito* conforme o russo Mikhail Bakhtin postula, isto é, que não se trata de um sujeito inocente e alheio às percepções dos discursos. O segundo vai convergir com a quantidade de pessoas, mas não serão sujeitos aos moldes bakhtinianos, podemos dizer, portanto, que são indivíduos passivos, isto é, não dialogam com o recebido.

O preceito de vendagem não pode tornar a obra meramercadoria e ser taxada, em nosso caso, como uma *baixa literatura*. Ele apenas faz com que a obra literária seja vista, visitada e apreciada por uma maioria. O que se focaliza, até então, é que é através do advento

¹ Os termos “fabulativo” e “fabuloso” são baseados no senso comum de contação de histórias, assim sendo, não leva em consideração, até então, postulações feitas pelo professor, filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov.

industrial que a literatura pode chegar a essa maioria, seja uma massa que vai interagir com essa obra, seja pelo consumo sem atribuição de valores imediatos. E por hora, podemos assimilar essa mesma posição de vendas do dito *best-seller/mega-seller* aos folhetins, que nada mais foram histórias publicadas em rodapés de jornais que buscavam atingir um público maior e mais diversificado. Periodicamente publicadas, essas histórias fizeram com que a imprensa jornalística pudesse não apenas se associar de modo mais efetivo a outras classes sociais, acrescentando a elas o hábito de leitura. Não apenas por trazer leitores, os jornais foram preponderantes para as mudanças ocorridas em gêneros textuais, como a carta, e em gêneros literários, no caso da crônica. Logo, percorrer por essa linha de alta vendagem e afirmar o *best-seller/mega-seller* como inferior é generalizar tudo o que é produzido e que ganha clamor público. Não obstante, é desconsiderar certos tipos de culturas e esquecer que a massa também é produtora de uma realidade cultural, sendo ela, resultado de um processo histórico e social característico.

O que verificamos, portanto, é que algumas obras já nascem literaturas – seja por imposição acadêmica ou demais tipos de institucionalização – e por assim nascerem, serão consideradas como tal, independente de análises. Esse processo ocorre por inúmeras razões, dentre eles, o meio por qual elas emergem e se fixam. Geralmente esses livros não estão entre os mais vendidos e são corroborados por diversos críticos e teóricos como *literatura* que se possa ingressar dentro das academias. Lembrando, porém, que são esses mesmos teóricos e críticos que estão dentro das academias e ainda vislumbram excessivamente o *clássico* de outrora. No entanto, para outras é imposta a condição de não literárias, muitas vezes sem a devida preocupação de análise, verificando um problema para as próprias teorias da literatura: como conceber o que seja ou não literário sem a preocupação de analisar?

E são justamente essas literaturas que, por serem postuladas como não-literárias, recebem nessa pesquisa uma atenção maior, tornando-se o foco de nosso estudo. Como e por que deixar de lado um burburinho que já se perdura por anos? Entendemos, portanto, que o que importa para os estudos literários não é somente o modo ou a origem como é concebido um texto, todavia é preciso uma verificação mais minuciosa acerca de outros aspectos que o fazem e o perfazem, como por exemplo, o sujeito-leitor e sua relação com o tempo histórico e cultural.

Logo, chamamos a atenção para o perigo das determinações arbitrárias do que seja ou não considerado literário, pois esse elemento impositor – a institucionalização da obra – 4

coloca em risco, principalmente, o vínculo entre a obra e quem a torna (re)conhecida: o leitor, observando que este reconhecimento pode vir de diferentes e variados contextos.

Um texto não é uma regra clara e objetiva, no qual tudo se encontra e se desvenda. Mas podemos concebê-lo como um emaranhado de palavras carregadas por significantes múltiplos, que se relacionam uns com os outros e assim vão se compondo. Ao leitor cabe decifrá-los e dar-lhes sentidos, porém não se trata apenas de um *leitor*, verificado pelo senso comum, mas de um sujeito-leitor, isto é, que carrega outros elementos inerentes a ele na imersão dialógica que ele estabelece com o texto, principalmente o elemento social. Por essa observação, indagamos: como é possível afirmar que a massa – composta por sujeitos, e não indivíduos receptores/espectadores – é/será sempre massificada? São termos que em nenhuma instância podem ser alocados de forma igualitária.

Portanto, o que consideramos é que o texto literário – bem como as artes em geral – não se apodera brutalmente do leitor, de forma a deixá-lo passivo aos adventos da leitura. Pode ocorrer, em alguns casos específicos, de esse leitor ser displicente, quiçá ingênuo a princípio, mas é substancialmente ineficaz que o aceitemos com uma passividade total, que não é próprio dele. Entender a literatura de massa como simples entretenimento é manter um pré-conceito com essa vertente literária e, não obstante, aceitar que todo sujeito age de forma indiferente a ela. Percebemos assim, que é esse tipo de literatura que movimentou e movimenta os dois últimos séculos, isto é, com o auxílio da indústria cultural é que a literatura (e aqui de modo geral) se move e se promove.

Precisamos lembrar, portanto, que é inerente ao sujeito suas posições ideológicas são estas que o permitem ir além da passividade, seja na literatura de massa ou em qualquer outro tipo de arte. O sujeito está impregnado de ideologias que, por sua vez, estão instauradas em seus discursos. Portanto, se considerarmos que todo discurso é a materialização de ideologias, pode-se afirmar que o texto é a materialização de discursos. Logo, essa relação de sentidos que se estabelece entre leitor e obra é efetivamente dialógica. O leitor, com o *poder* de eleger o que quer abstrair da obra, sai do consenso de passividade, pois sempre vai interagir com a obra, clássica ou popular. Falamos de interação, por hora, e não de fruição aos moldes de Roland Barthes. Ainda, tomamos o cuidado de lembrar que, esse mesmo sujeito pode escolher não interagir e que os modos como isso ocorrem em cada sujeito é distinto. Logo, a diferença entre os sujeitos-leitores estará nos níveis de leitura realizados por cada um e, também, relacionado com a bagagem que por ele é trazida.

Estudar o *fenômeno* da literatura de massa e seus preceitos de vendas (*best-sellere mega-seller*) é, então, de suma importância a qualquer tempo, pois o estudo possibilita verificar como ela se porta na sociedade e interage com a cultura, ponderando as possíveis relações que se estabelecem com outras literaturas já estigmatizadas e cristalizadas. Desse modo, afastar-se de conceitos já estabelecidos sem uma reflexão concisa é essencial para se realizar uma análise desse porte e que gera tanta discussão, ainda que em tempos onde o *best-seller/mega-seller* já se consagrou, sem precisar adentrar as Universidades. Fato esse decorre, principalmente, por observar que a literatura não deixará de ser uma petição de princípios, independente do tempo e contexto em que ela se apresente.

E por assim perceber as relações mútuas que se estabelecem entre literatura, sociedade e cultura, nos deparamos com a seguinte problemática, que por sua vez vai se desdobrando em outras não menos relevantes: por que e de que modo devemos relacionar a literatura de massa com algum sistema literário? Como identificar e percebê-la dentro da história da literatura? E não obstante, de que forma recai sobre ela o olhar de críticos e teóricos?

Para que percebamos esse ponto sem cair em um infinito de possibilidades, fizemos um recorte do corpus a ser pesquisado e analisado nesta pesquisa. Ressaltamos, portanto, o ano de 1980, data em que chegou às mãos de inúmeros leitores europeus obra literária intitulada *O nome da rosa* (Título original: *Il nome della rosa*). O romance, do professor, escritor e teórico Umberto Eco foi um marco para a literatura contemporânea não somente da Itália ou Europa, mas de todo o globo, pois além de englobar aspectos literários e estéticos, a obra se torna um sucesso de público.

Sem a necessidade ainda de enquadrar seu texto em qualquer nomenclatura literária, devemos entender que *O nome da rosa* foi um sucesso estrondoso dentro e fora da Academia. O romance só chegou ao Brasil três anos depois de seu lançamento na Europa, graças ao poeta Haroldo de Campos, amigo de Umberto Eco. Foi ele que sugeriu à editora Nova Fronteira o nome de Aurora Bernardini para tradução, que indicou, por sua vez, Homero Freitas de Andrade, ambos os professores são da área de Letras da Universidade de São Paulo. A tradução durou menos de um ano, e o livro teve um sucesso de vendas imediato, assim como aconteceu no resto do mundo². No ano de lançamento no Brasil, o romance já estampava a

² FONDA, Enio Aluisio. A tradução brasileira de *O nome da rosa*, de Umberto Eco. **Alfa – Revista de Linguística**. São Paulo, SP. v. 30 e 31. p. 95-105. 1986/1987.

lista dos mais vendidos, segundo a revista *Veja*, e assim permaneceu durante muitos meses seguidos.

Seis anos após sua primeira publicação, isto é, já em 1986, o livro ganha sua adaptação para a linguagem cinematográfica, sendo dirigido por Jean-Jacques Annaud³ e roteirizado por Howard Franklin, em parceria com o diretor. Neste ponto é importante ressaltarmos que a obra adquiriu um novo sucesso de público, pois o filme chegou a uma marca de 77 (setenta e sete) milhões de dólares, aproximadamente⁴.

Para que nosso leitor tenha uma boa percepção do estrondoso sucesso, propomos aqui uma comparação com o filme *A Era do gelo 3* (Título original: *Ice Age: Dawn of the Dinosaurs*), lançado em 2009, treze anos depois da obra de adaptada de Eco. A animação, dirigida pelo brasileiro Carlos Saldanha e pelo americano Mike Thurmeier, teve em seu ano de lançamento, uma bilheteria pouco maior de 80 (oitenta) milhões de dólares⁵, atingindo mais de 9 (nove) milhões de espectadores por todo o mundo. Observando essa relação econômica, podemos perceber quão grande foi a recepção da obra também no meio cinematográfico. É importante que levemos em consideração, ainda, que na década de 1980 o cinema, apesar de já consolidado, não possuía tamanha força como nos primeiros anos de nosso século.

Refletir os quesitos que envolvem as postulações sobre o que é literatura, a inserção da indústria cultural nas artes e as posições econômicas são os objetivos centrais deste trabalho, na medida em que se pretende ampliar o debate acerca da cultura de massa e seus diálogos com questões de teorias literárias.

Com a propagação da indústria cultural nos mercados de todo o mundo, temos a fácil comercialização de obras artísticas, por conseguinte, as literárias, desde as consagradas como clássicas e canônicas até as que adquirem o gosto de um grande número de sujeitos. Quando conseguem abarcar boa parte dessa população, caindo no gosto comum, é inevitavelmente perceptível que as obras se tornem produtos de compra e venda, pois a indústria, de modo geral, a vê com um poder para criação e circulação do capital econômico.

³ Cineasta francês, ganhou em 1986 o prêmio César de melhor filme estrangeiro por *O nome da rosa*

⁴ Disponível em <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-2402/curiosidades/>> Acesso: 13 jun 2012.

⁵ Disponível em <<http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2009/Distribuidoras/145.pdf>> Acesso: 13 jun 2012.

Essa talvez seja a principal crítica acerca da relação que se estabelece entre o literário e a cultura de massa. Enquanto o primeiro – a literatura – possui posições que se articulam ao capital simbólico, isto é, tradições literárias e *status* vinculados à elite letrada, o segundo termo parece ser passivo nas imposições feitas pelo exercício do capital. Em outras palavras, a literatura da cultura de massa é rechaçada por estar incorporada diretamente ao mercado industrial. Logo, parece que o capital simbólico e econômico são dicotômicos. Contudo, essa relação não é tão direta como se é proposta e sequer simples, para que assim possa ser assinalada.

Se fosse desta maneira, excluiríamos José de Alencar ou Machado de Assis da literatura brasileira, por estarem vinculados aos folhetins, como já vimos. O mesmo ocorreria, por exemplo, com Gustave Flaubert, e outros grandes nomes do cânone literário como Alexandre Dumas e Fiódor Dostoievski. Assim sendo, esse processo que *define* uma literatura maior que outra se trata de uma falácia que restringe a literatura para uma elite, desconsiderando grande parte da população que também lê, independente do teor ou estigma.

Logo, observamos que o fato da obra literária ser bem difundida, não poder se vincular diretamente ao seu rechaço em qualquer nível. Ou seja, se tornar *best-seller* ou *mega-seller* (mega *best-seller*) não pode ser uma afirmação de que ela seja estética e literariamente ruim ou de menor valor. Afinal, o que é *valor*? E *valor* se trata de uma *verdade absoluta*? Acreditamos que não seja bem assim.

Como podemos perceber, os primeiros livros mais vendidos da história, desde que a imprensa foi instaurada, estiveram circundados pelo mérito, se assim podemos inferir, dos folhetins. Um bom exemplo para que deixemos clara a posição é a obra *A mão e a luva*, de Machado de Assis. Após o sucesso obtido no periódico em que era publicada, a obra machadiana teve sua adesão para publicação em livro ainda no mesmo ano.

Com *O nome da rosa* o processo ocorreu de modo diferente, apesar de não começar através de folhetins, e sim com impressão direta em livro, seu sucesso é tão inegável quanto àqueles, pois ele se articula com o fortalecimento dessa indústria cultural, que se fixa no século XX. Esse fato causa um *desconforto literário*, justamente por atingir um grande público, tanto o livro, em seus anos de publicação pelo mundo, quanto à obra cinematográfica, três anos depois da primeira publicação textual.

O que indagamos, portanto, é se a obra realmente perde seu valor literário perante o cânone simplesmente por cair no gosto popular. Se assim for, excluamos, então, Machado de Assis de nossa literatura! Logo, não é possível afirmar que o leitor se torna realmente passivo frente a essa indústria cultural, observando o próprio caso que envolve as produções machadianas. Assim, apontamos para mais um questionamento: o que caracteriza e diferencia a literatura de massa, os *best-sellers*, os *mega-sellers* da dita literatura canônica?

Observando a amplitude dos questionamentos feitos, acerca das semelhanças e disparidades entre as temáticas postuladas, reafirmamos o objetivo de relacionar os conceitos que tangem a literatura de massa, *best-seller* e *mega-seller* com as teorias literárias. O foco recairá, sobretudo àquelas que percebem e constata a influência dos sujeitos e leitores perante a obra. A partir desse ponto, poderemos, então, verificar e analisar como esses conceitos se apresentam para o sistema literário e para a história da literatura, observando questões sociais e culturais que a perpassam e a perfazem.

Com o esclarecimento dessas posições, será possível construir e fundamentar os conceitos referentes às nomenclaturas supracitadas (literatura de massa, *best-seller* e *mega-seller*), percebendo, para tanto, a importância do leitor dentro do sistema literário. Para que possamos contrastar e verificar os levantamentos realizados, acerca da produção, reprodução e aceitação da literatura de massa, utilizaremos do romance *O nome da rosa*, de Umberto Eco. A obra corrobora de forma eficaz com a pesquisa, pois permeia e atinge os dois tópicos aqui levantados: a indústria cultural e os estudos literários dentro e fora da Academia.

Analisar esses processos pelos quais a literatura de massa, *best-seller* e *mega-seller* se encontram, perpassa por diversas encruzilhadas, pois se trata, até então, de um estudo ainda recente para as teorias literárias e que geram certa – e grande – polêmica dentro dos Departamentos e Faculdades de Letras de todo o mundo. Este desconforto causado parte, principalmente, por se trabalhar com um tipo de conceito de literatura já estigmatizado como *subliteratura* ou literatura de *menor valor*, não obstante, por ainda ser difuso dentro de sua área de pesquisa, repreendido e/ou rechaçado por muitos estudiosos da literatura.

A pesquisa, em nenhum momento pretende agredir a estes que em seus estudos verificam essas obras como não-literárias, como não pretende impor a presença da literatura de massa no cânone literário. *Longe disso!* Mas em um ponto devemos ser enfáticos: é preciso que haja discussões e pesquisas sobre um fato recorrente no meio da cultura letrada e popular.

A literatura de massa carece ser estudada para que seja abordada dentro dos estudos literários e da cultura. Logo, a partir dos objetivos traçados, o que pretendemos é abrir o campo de pesquisa da temática, clareando e apontando outras possíveis abordagens para os estudos acerca da literatura e cultura de massa e o que tange suas relações. Portanto, como aporte teórico que dá norte ao nosso estudo e perfaz nossa proposta, não nos fixamos em apenas uma linha teórica, por achar que delimitar esse caminho seria regredir em nosso estudo. Ao contrário, propomos então passear desde os ideais estruturalistas aos mais contemporâneos, através dos estudos de Theodor Adorno, Walter Benjamin, Tzvetan Todorov, Mikhail Bakhtin, Wolfgang Iser e Márcia Abreu. Lançamos mão ainda de reflexões e revisões teóricas da literatura e suas relações sociais com Terry Eagleton, Umberto Eco e Antoine Compagnon, considerando pertinente, também, adentrar aos ideais de história e cultura com Eric Hobsbawn, Edgar Morin, Muniz Sodré e Roger Chartier.

A escrita metódica distrai-me da presente condição dos homens. A certeza de que tudo está escrito nos anula ou nos fantasmagoriza. Conheço distritos em que os jovens se prostram diante dos livros e beijam com barbárie as páginas, mas não sabem decifrar uma única letra.

Jorge Luis Borges – A biblioteca de babel

2. LIMIARES E PERCALÇOS NA INTERSECÇÃO ENTRE LITERATURA E INDÚSTRIA CULTURAL

Abordar de forma entrelaçada assuntos como cultura, sociedade e literatura, em um tempo onde há uma grande diversidade de correntes que procuram dar caminhos distintos a essas temáticas, é um grande risco para qualquer pesquisa que pretenda realizar aproximações plausíveis entre os três tópicos. No entanto, quando discorremos acerca de cultura, é preciso que identifiquemos nela aspectos sociais intrínsecos, contudo, quando tratamos de representações literárias, esse processo é ainda mais complexo, pois permeiam de maneira incisiva esses dois âmbitos. Propomo-nos a indagar, portanto, como um discurso literário pode – ou deve – representar aspirações de uma sociedade culturalmente demarcada? É possível que discursos ficcionais representem anseios sociais e culturais, estabelecendo entre eles um diálogo e permitindo outras e novas proposições? E quando abordamos a cultura de massa, é possível que esta possa representar-se através de uma literatura? Estes são os primeiros questionamentos para que possamos traçar paralelos e conexões entre os tópicos que citamos.

É preciso que saibamos, antes de qualquer pontuação, que as relações entre cultura e sociedade, estão intimamente ligadas às representações do sujeito perante a história, por conseguinte, a literatura. Não há, pois, cultura e sociedade, sem que existam sujeitos históricos, isto é, todo indivíduo que configure, ao seu modo, a sociedade em que vive, transformando-a e sendo integrante ativo no processo cultural vigente, seja este consciente ou não.

Somos todos feitos do que os outros seres humanos [a sociedade e cultura] nos dão: primeiro nossos pais, depois aqueles que nos cercam; a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo. Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano (TODOROV, 2009, pp.23-24, grifo nosso).

Logo, não apenas históricos, esses sujeitos também referenciam um indivíduo discursivo, pois será ele o responsável pela construção dos diversos sentidos que ocorrem em sua interação com o meio em que vive e, ainda, eficaz para que ocorra esse diálogo contínuo entre cultura e sociedade. Deste modo, será na absorção dos inúmeros discursos que o

perpassam durante sua vida que ocorrerá a edificação desse sujeito e a partir dele, a construção de uma cultura e sociedade, que o representará e por ele será representada (BAKHTIN, 1992). É interessante perceber que, “como toda criança que cresceu e se educou em qualquer cidade da América Latina durante a II Grande Guerra, desde cedo fui um consumidor da cultura de massa [...]” (SANTIAGO, 2004, p. 106), assim como grande parte da população mundial. Esta foi uma das grandes consequências da indústria cultural, pós Segunda Guerra Mundial: a aproximação do sujeito dessa cultura.

Começamos então a esclarecer essa relação direta e inerente que há entre o sujeito, cultura e sociedade, podemos então refletir sobre um primeiro posicionamento, indagado pelo historiador Roger Chartier (2010, p.33), em *A história ou a leitura do tempo*. Chartier discorre sobre as relações entre o social e cultural e, ainda, nos propõe um questionamento.

Devemos, por isso, mudar de perspectiva e considerar que toda história, qualquer que seja, econômica ou social, demográfica ou política, é cultural, na medida em que todos os gestos, todas as condutas, todos os fenômenos objetivamente mensuráveis sempre são o resultado das significações que os indivíduos atribuem às coisas, às palavras e às ações?

É inevitável que afirmemos o encargo do sujeito perante o mundo em que vive. Essa posição do indivíduo é imposta não apenas pelo meio, mas também pelo próprio sujeito, pois será ele o responsável pelas práticas sociais e culturais, uma vez que suas ações refletem no mundo e, não apenas, refletem o mundo que o circunda e perpassa.

Tomamos a partir desse ponto, que é na interação do sujeito com o meio que se projetam e promovem todos os discursos e práticas que tangem uma sociedade, ocorrendo que, ao mesmo tempo em que o meio lhe impõe, o sujeito também impõe ao meio, em uma relação constante de troca. Assim sendo, podemos afirmar que “[...] a totalidade das linguagens e das ações simbólicas próprias de uma comunidade constitui sua cultura” (CHARTIER, 2010, p.35) e deste modo, será a partir de uma relação mútua que a cultura se constituirá, através dos discursos e simbologias pelo sujeito proferidos.

Importante também que percebamos, que este sujeito ainda se reconfigura na inserção perante esta cultura, isto é, o indivíduo se relaciona constantemente com os demais discursos que a cultura o propõe. “Em suma, [afirmamos que] cada um se identifica com a cultura que cresceu [e que colabora para a constituição da mesma] [...]” (ECO, 2004, p.27, grifo nosso). Por essa razão, a constituição do sujeito, bem como da cultura, é plausível de

mudanças no decorrer da história, pois sofrem inquietantemente com as ações e os discursos que os compõem, e estes, não são fixos, estáveis, podendo então sofrer alternâncias, dependendo do modo como são configurados.

Portanto, é preciso que tenhamos bem clara a perspectiva, apontada por Eagleton (2010, p.43), que “as idéias culturais mudam com o mundo sobre o qual refletem. Se insistem, como realmente fazem, na necessidade de ver as coisas em seu contexto histórico, então isso também tem que ser aplicados a elas mesmas”. Com essa colocação, que já se trata de uma resposta positiva à indagação supracitada de Chartier, é importante sim que devamos mudar de perspectiva e considerar a história, seja ela qual for, como resultantes das significações das práticas e ações do sujeito.

Portanto, podemos inferir que não há como tratarmos de cultura, sem que falemos também de sua relação com a história, bem como abordar a cultura, abstando-nos de seus sujeitos, reiteramos. Se encaminharmos para afirmar as consequências sociais e culturais causadas pela Segunda Guerra Mundial, por exemplo, é imprescindível que tratemos desse acontecimento, e não apenas, é importante rever o que ocasionou tal fato, para que possamos não apenas dar base a esse direcionamento, como corroborar nas proposições que possam ser levantadas de como a Segunda Guerra influenciou na organização mundial, depois de meados da década de 1940.

Por essa perspectiva, poderíamos, portanto, identificar a repercussão dos meios de comunicação ocorrida nas décadas seguintes. Elas foram não apenas se fortificando, como se propagaram rapidamente.

Na década de 1980, cerca de 80% de um país como o Brasil tinha acesso à televisão. Isso é mais surpreendente que o fato de nos EUA o novo veículo ter substituído tanto o rádio quanto o cinema como a forma padrão de diversão popular na década de 1950, e na próspera Grã-Bretanha na década de 1960. Sua demanda de massa era esmagadora (HOBSBAWM, 1995, p.484).

Essa movimentação social e cultural, ocorrida pós Segunda Guerra Mundial, nos demonstra como a efetivação dessas mídias foi preponderantes na constituição de um modo de representação diferenciado ao que havia nas décadas que antecederam ao evento.

Deste modo, consideramos, também, que apesar de a cultura, como aponta Eagleton (2010), não precisar ser justificada, o seu modo de constituição pode ser examinado a partir de

um processo de análise de aspectos que nos dão aparatos para que possamos compreender o funcionamento social e como essa sociedade se representa culturalmente, uma vez que nossa cultura é aquilo que nos compõe e tudo aquilo que compomos ao longo de nossa trajetória de vida. Ainda, segundo Eagleton (2005, p.55, grifo do autor),

[...] a cultura é o conhecimento implícito do mundo pelo qual as pessoas negociam maneiras apropriadas de agir em contextos específicos. Como a *phronesis* aristotélica, ela é mais que um saber-como do que um saber-porquê, mais um conjunto de entendimentos tácitos ou diretrizes práticas do que um mapeamento teórico da realidade.

Podemos constatar assim que tanto o sujeito quanto a cultura mantêm uma relação constante de troca, que nos leva a pontuar então, que ambas não são estáveis propriamente ditas, mas oscilam de acordo com os significantes que surgem diante delas. Podemos afirmar, portanto, que “[...] as culturas são contingentes, podem sempre ser mudadas; mas não podem ser mudadas como um todo, e as razões que temos para mudá-las também são contingentes” (EAGLETON, 2010, p.91). Logo, é na interação entre sujeito e cultura, entre sujeito e sociedade, que ocorrerá esse diálogo incessante. Será a partir deste que serão fixadas bases que vão norteá-los, estabelecendo, deste modo, relações dialógicas entre sujeito e seus modos de representações.

Quando falamos nesse sujeito, não o isolamos de sua esfera social, isto é, trabalhamos com um sujeito inserido em uma dada sociedade, em determinado tempo histórico (BAKHTIN, 1992). É verificável então, que ao tratarmos de sujeitos, também façamos uma referência direta à sociedade na qual esse indivíduo emerge. Logo, é preciso pontuar, para que não haja confusão, que “[...] a cultura não está dissociada da sociedade nem completamente de acordo com ela. Se em um nível constitui-se uma crítica da vida social, é cúmplice dela em um outro” (EAGLETON, 2005, pp.18-19). Observando justamente esse fato, identificamos a possibilidade em haver entre elas uma relação mútua, mas não serem, necessariamente, sinônimo uma da outra, ou ainda, que introduza uma, o pensamento da outra. O processo é constante e recíproco ao seu modo, sendo realizado nessa incessante troca de saberes e práticas entre ambas.

Esse diálogo que ocorre entre sociedade e cultura, e conseqüentemente, entre elas e a literatura, é, além de mutável, impossível de ser totalizado em uma esfera única e estanque, os seja, assim como a história não pode ser separada por escalas que a compõe, a cultura e a sociedade perpassam pelo mesmo processo.

Em cada escala vemos coisas que não se vêem em outra escala, e cada escala tem sua própria regra. Portanto é impossível totalizar essas diferentes maneiras de ver o mundo, e é inútil buscar a “saliência” de onde poderiam ser vistas como comensuráveis (RICOEUR apud CHARTIER, 2010, p. 54, grifo do autor)

Logo, se afirmamos que tanto a cultura, a sociedade e a literatura passam por processos dialógicos e constantes entre si, e também são possíveis de novas perspectivas de leituras, estamos, de certo modo, corroborando com a posição de Ricoeur em estabelecer que existam diferentes maneiras em se perceber posições históricas, logo sociais e culturais. Isto é, não há como estabelecer efetivamente regras únicas que julguem que uma cultura ou sociedade se sobrepõe a outras. Promover a hipótese de que uma cultura seja superior à outra será sempre um equívoco de pesquisadores, pois antes de qualquer julgamento é preciso que estabeleçamos parâmetros para isso, contudo estes dependerão sempre de quem somos, ou seja, “[...] dependem de nossas raízes, de nossas preferências, de nossos hábitos, de nossas paixões, de um sistema de valores nosso” (ECO, 2004, p.29). Vemos o mundo através de nossos olhos, e não pelos olhos de outrem.

Julgar uma cultura se torna tão difícil quanto constituí-la, pois o que se percebe na contemporaneidade é que os sujeitos podem permear esses parâmetros, ainda que pareçam culturalmente contraditórios aos nossos olhos. Cabe ainda levantar que com a efetiva globalização e fixação da evolução industrial constante, não há razões para que a visão do sujeito se limite aos parâmetros estabelecidos por sua cultura, sua específica localidade, uma vez que existem elementos de outras culturas que possibilitam uma abrangência de perspectiva desse indivíduo, sendo que esses parâmetros estão constantemente sendo colocados em discussão pela sociedade. Percebemos isso ao longo de nossa trajetória e as mudanças sociais pelos quais passamos, desse modo, eles podem ser ressignificados quantas vezes necessário, para que se adéque às novas visões de enquadramento da sociedade.

A revolução cultural de fins do século XX pode assim ser mais bem entendida como triunfo do indivíduo sobre a sociedade, ou melhor, o rompimento dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais. Por essas texturas consistiam não apenas nas relações de fato entre seres humanos e suas formas de organização, mas também nos modelos gerais dessas relações e os padrões esperados de comportamentos das pessoas umas com as outras; seus papéis eram prescritos, embora nem sempre escritos. Daí a insegurança muitas vezes traumáticas quando velhas convenções de comportamento eram roubadas ou perdia sua justificação; ou a incompreensão entre os que sentiam essa perda e aqueles que eram jovens demais para ter conhecido qualquer coisa além da sociedade anômica (HOBSBAWM, 1995, p.328).

Pontuado por esse viés, se quisermos definir que uma cultura seja superior à outra, a partir de uma visão de valores particulares, é preciso que além de descrevê-las, façamos uma reflexão sobre quais valores de nossa cultura são irrenunciáveis para nós (ECO, 2004). Não há como, pois, definir parâmetros universais que estabeleçam superioridade a um determinado modo de ver o mundo, exceto se excluirmos todos os valores que nos compõe e a evolução que se permitiu a sociedade, posição essa impossível, uma vez que esses valores e avanços são inerentes ao ser e à sociedade. Contudo, devemos ter ciência que ao “refletir sobre nossos parâmetros também significa decidir que estamos preparados para tolerar tudo, mas que certas coisas são para nós, intoleráveis” (ECO, 2004, p.34). E será justamente essa posição que nos leva a crer que não somos inocentes quando trabalhamos com a cultura do outro, principalmente considerando que o olhar do outro – o pesquisador – se tenciona para sua cultura, ainda que seja de forma inconsciente ou sem preocupação.

Percebendo que, dentro da literatura, o olhar canônico tende a essa mesma direção, fortalecemos nossos estudos na afirmação análoga de que, antes de entender todo um sistema cultural que provém de uma sociedade, é preciso que percebamos como ele funciona dentro da mesma. Logo, antes de julgar uma obra de literatura, é preciso compreender como ela se inter-relaciona nesses instrumentos, e ainda, como se encaixa nesse novo enquadramento cultural, sucedido principalmente pós Segunda Guerra Mundial e perceptível de forma mais clara com o advento da indústria cultural.

O problema que nos interessa aqui e circunda a questão de que o que emerge do popular provoca, quase sempre, desprezo da crítica. Assim foi com Jorge Amado, Paulo Coelho e assim será com outros que vieram e virão (ABREU, 2006). Contudo, é preciso perceber que “Os critérios de avaliação do que é *boa* e *má literatura*, e até mesmo de que gêneros são considerados literários, mudam com o tempo. Não há uma *literariedade* intrínseca aos textos nem critérios de avaliação atemporais” (ABREU, 2006, p.107, grifo do autor). Logo, “[...] a definição de literatura não é algo objetivo e universal, mas sim algo cultural e histórico” (ABREU, 2006, p.109).

Levando em consideração a proposição feita, é eficaz para essa análise que possamos entender o funcionamento da sociedade antes de determinar sua história e seus modos de vida (CHARTIER, 2010). Não há como elaborar uma definição sem que se conheça o objeto a ser estudado e seus modos de produção. Por esse pressuposto, podemos verificar que assim como as instituições históricas organizam-se segundo convenções e regimes hierárquicos, o 17

processo literário acaba por perpassar o mesmo modo de instauração, ademais, torna-se dicotômico, a partir do momento em que consideramos os valores entre uma e outra cultura, fazendo preferência de uma pela outra.

Como mencionamos, na literatura esse processo é ainda mais singular, pois inúmeras das obras – quiçá todas – são institucionalizadas como literárias. Não retiramos aqui seu caráter de literariedade, estético, entre outros. Contudo, chamamos a atenção que os modos para os quais essas se firmam como literatura são exclusivos, pois acabam por renegar a existência de diferentes e divergentes literaturas.

Fazer esse tipo de cruzamento, avaliando uma obra com critérios produzidos para outro tipo de composição, parece uma idéia bizarra se empregarmos valores exteriores à cultura erudita para avaliar obras consagradas. Mas é isso que se faz toda vez que se empregam juízos de valor erudito para avaliar obras de outra natureza (ABREU, 2006, p.110).

Se hoje existe a possibilidade de estudarmos literatura de cordel é por que ela conseguiu – está conseguindo –, a sua maneira, adentrar a academia. Contudo, é notável que se pesquisarmos em grades curriculares do curso de Letras em todo o Brasil, iremos conferir que serão poucas as que efetivamente trabalham com esse tipo de literatura, enquanto outros sequer trabalham com a temática.

A situação se torna ainda mais grave, se mantivermos essa preocupação de como as cadeiras dos cursos de Letras são trabalhadas, quando percebemos que são poucas as Universidades do país que possuem uma disciplina voltada aos estudos de literatura regional. Entendemos que grandes nomes mineiros, cariocas e paulistas estão inclusos nas *escolas literárias*, que todo aluno estuda nas literaturas brasileiras, contudo uma cadeira de literatura regional poderia evidenciar nomes com qualidade literária esquecidos pelo cânone.

As grades curriculares da Faculdade de Letras de Coimbra e de Lisboa, por exemplo, ofertam disciplinas sobre os estudos em Luís de Camões, Fernando Pessoa, Eça de Queiroz e outros regularmente. E não apenas, trabalham com cadeiras que focalizam os estudos de cultura acerca dos portugueses e até brasileiro. Contudo, o problema é ainda mais grave.

Tomemos como exemplo os alunos dos cursos de Letras das universidades brasileiras: boa parte, com idades que variam em torno dos 20 anos, pouco ou quase nada leu de nossos romancistas ou poetas. Quase nenhum deles ouviu falar de Baudelaire, Edgar Allan Poe, Goethe, Fernando Pessoa, e raríssimos os leram. Esses alunos chegam à Faculdade de Letras em busca de

especialização em numa língua estrangeira ou de se tornarem professores de Português (TODOROV, 2009, pp.8-9).

Entendam que esse agravante se torna ainda maior, pois a própria nomenclatura *Português* acabou por se tornar sinônima de gramática normativa ou produção de textos. Isto é, parece que falar em Língua Portuguesa – bem como Língua Inglesa, Espanhola, Italiana, etc. – é desvincular a língua de todo um processo inerente a ela, acatando-a como mera reprodução de regras para o uso escrito e formal da Língua. Fora esquecido, portanto, que a Língua se relaciona com a cultura que a perfaz, com a literatura que a auxilia em sua instituição, nos processos sócio-históricos que a tangem, dentre demais outros fatores.

Essa relação que é feita entre cultura, sociedade e literatura talvez seja a chave do problema contemporâneo, sair dos limites que o próprio cânone e meios institucionalizantes condenam a literatura e abrir horizontes para as novas percepções e para um novo viés do literário.

Ocorre, hoje em dia, que boa parte dos críticos literários, bem como dos teóricos, esperam uma rebeldia da contemporaneidade para que haja uma *sequência da literatura*, como se a divisão didática de escolas literárias realmente tivesse ocorrido. O que pontuamos, é que parece se esperar uma nova geração de escritores de literatura, ou algum que se consagre como um novo James Joyce, por exemplo. Porém o que boa parte dos críticos, teóricos e professores da área ainda não se deram conta é que não há repressão em nenhuma instância para que haja *rebeldia literária*, por menor que seja. Se uma vez a literatura representou respostas a projetos artísticos e literários que a antecederam, hoje isso não ocorre por inúmeros motivos, sendo que a possibilidade do sujeito amplificar sua voz mais facilmente é um dos mais significativos. Devemos levar em consideração, portanto, que não há represália nos modos de produção e de reprodução da arte ou do que se chama de arte na contemporaneidade.

Deste modo, podemos ressaltar que o último grande movimento literário ocorrido no Brasil, por exemplo, foi a Semana de Arte Moderna ou a Geração de 45, mas seus filhos já, não apenas cresceram, como morreram, ficando apenas seus legados. João Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Teles e Rubem Fonseca foram os filhos mais novos, que projetaram frutos pouco mais tarde.

O que percebemos, portanto, é que

[...] uma força ainda mais poderosa solapava as grandes artes: a morte do “modernismo”, que desde fins do século XIX legitimava a prática da criação artística não utilitária, e que sem dúvida proporcionara a justificação para a reivindicação do artista à liberdade de toda limitação. Seu âmago era a inovação. Com base na analogia entre ciência e tecnologia, o “modernismo” tacitamente supunha que a arte era progressista, e, portanto o estilo de hoje era superior ao de ontem. (HOBSBAWM, 1995, p.497, grifo do autor).

Contudo estamos falando de Brasil, mas se percebemos em todo o mundo, as últimas correntes literárias, com projetos sólidos, se esgotaram no início do século XX, sendo que poucos passaram e repercutiram com tanta força após a década de 1950. Evidente que poderíamos listar bons nomes em diversos países, mas a repercussão destes ainda não ressoa com tanto fervor como foi um Machado de Assis ou um Gustave Flaubert, por exemplo.

Logo, podemos inferir que

Pela sua complexidade interna, pela riqueza e pela diversidade de ideias novas que comporta e pela maneira como procura a articulação entre elas, o projecto da modernidade [enquanto sociedade e o modernismo, enquanto literatura] é um projecto ambicioso e revolucionário. As suas possibilidades são infinitas mas, por o serem, contemplam tanto o excesso das promessas como o défice do seu cumprimento” (SANTOS, 2000, pp.77-78, grifo nosso)

Percebe-se, então, que o problema da questão literária é justamente o que foi proveniente após esses últimos movimentos. As academias se voltaram a criticar o que começou a ser produzido. Essa crítica, até certo ponto, poderia ser ótima, contudo boa parte desses críticos se *desapercebeu* da mudança ocorrida na literatura, em diálogo com a cultura vigente.

Muitos deles se estagnaram aos *tempos de ouro da alta literatura*, com Alighieri Dante, Gustave Flaubert e Machado de Assis, e rechaçam a literatura que se fez pós Segunda Guerra Mundial, parecendo dar créditos apenas àquelas que emanam de dentro da própria academia. Nomes como J. R. R. Tolkien, J. K. Rowling, Stephen King e Umberto Eco, por exemplo, aparecem nesse novo cenário literário, que se utiliza de novos modos de produção e reprodução para fazerem literatura. Considerando que esses novos críticos se prenderam em um passado literário, percebemos um novo problema nessa questão, nem todo crítico é leitor de literatura contemporânea de modo geral, mas a trabalha como se fosse. Muitas são as críticas ao que a massa produz e adquire sucesso de público, contudo, poucos são os críticos que se arriscam a ler e embasar suas críticas. Fala-se de autores, mas não de obras.

Na escola, não aprendemos acerca do que falam as obras, mas sim do que falam os críticos. [...] [Portanto,] ao ensinar uma disciplina, a ênfase deve recair sobre a disciplina em si ou sobre seu objeto [e o que ele permeia]? (TODOROV, 2009, p.27, grifo nosso).

Logo, a partir desse ponto, fica evidente que se mudam as maneiras de conceber a literatura, pois se antes os livros eram lidos, hoje se leem autores e suas origens, e deste ponto se critica e teoriza a literatura dita contemporânea.

Os estruturalistas têm maioria hoje na escola, como ontem era o caso dos historiadores e amanhã poderá ser o dos politicólogos; haveria sempre alguma arbitrariedade numa determinada escolha. Os críticos e teóricos literários atuais não entram em acordo sobre os principais “registros” – nem mesmo sobre a necessidade de introduzir essa noção em seu campo de estudos. Há aqui, portanto, um abuso de poder (TODOROV, 2009, p.30, grifo do autor).

Abuso de poder esse que se torna em um grande problema para a literatura. Pois os profissionais da área parecem não perceber que “Não há obras boas e ruins em definitivo. O que há são as escolhas – e o poder daqueles que as fazem. Literatura não é apenas uma questão de gosto: é uma questão política” (ABREU, 2006, p.112). E como questão política, alguns partidários acabam por ser extremistas, não permitindo um diálogo democrático e abrangente.

Contudo, essa nova maneira de conceber a literatura traz ainda um novo agravante que é *desperceber* e *ignorar* que as massas produzem e leem, por identificar como mero produto advindo dessa indústria cultural e voltado ao mercado consumidor. Há uma visão equivocadamente construída acerca da temática, em que se projeta o sujeito como um ser passivo, que deglute o que recebe, sem pensar. Pois, “[...] durante o processo de constituição de sentido, é de certa maneira o próprio leitor que está sendo constituído; em decorrência do que o leitor produz, algo lhe sucede” (ISER, 1999, p.80).

Logo, é inconcebível afirmar que a mecanização e industrialização tenham levado o sujeito ao *emburrecimento*, uma vez que esse mesmo sujeito é capaz de conectar-se com o mundo e obter as mais diversas respostas de inúmeros pontos de vista. Em relação a essa visão cultural, afirma Morin (1997, pp.15-16) que

[...] a cultura de massa é uma cultura: ela constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas. Ela se acrescenta à cultura de nacional, à cultura humanística, à cultura religiosa, e entra em concorrência com estas culturas.

Contudo, não podemos ver que a cultura de massa como mera concorrente de outras culturas, pois ela é parte preponderante das demais. As sociedades e os sujeitos permeiam outras culturas e, desse modo, contém e estão contidas em outras realidades socioculturais. Logo, esse sujeito, inserido nessa(s) cultura(s), é aquele que retoma as perguntas e as recria. Como acreditar que ele seja um indivíduo passivo, diante essa evolução desmedida?

Enquanto as realidades são o que são, independentemente de sujeitos que a elas se referem, os objetos culturais são de certo modo subjetivos; eles se originam da atividade subjetiva e, por outro lado, se dirigem a sujeitos enquanto sujeitos pessoais, mostrando que são úteis e que podem ser usados como instrumento por qualquer um e nas circunstâncias certas, que são designados e apropriados etc., para o seu prazer estético. Ela possui *objetividade*, uma *objetividade* para „sujeitos e entre sujeitos (HUSSERL apud ISER, 1999, p.82, grifo do autor).

Assim, podemos evidenciar com clareza que há uma separação cultural quando o advento pesquisado seja a literatura, observando os diversos modos que ela pode se apresentar. A literatura, bem como outros tipos de arte, são termômetros culturais e sociais, desde as classes mais baixas até a cúpula da sociedade. Não podemos falar em cultura sem que levemos em consideração a arte que esta preconiza. O sujeito inserido socialmente e historicamente produz uma cultura que o representa, e essa representação se dará, em sua grande parte – se não exclusivamente em alguns casos – pelas artes.

Um bom exemplo para que possamos entender esse processo, se reflete na segunda metade do século XX, principalmente quando falamos de uma cultura juvenil. Nessa mudança ocorrida, a juventude não se tratava mais de uma preparação para a vida adulta, mas como um estágio final. Por essa razão, ela agora é dominante perante as economias de mercado, representando uma grande fatia no poder de compras, sendo este autoconsciente. E, acima de tudo, essa nova cultura do jovem se internacionalizou, isto é, ela não é concentrada apenas para uma minoria. É interessante perceber que esse processo ocorreu, na verdade, de modo inverso, ou seja, foi às minorias das altas classes que buscaram nas classes mais populares um exemplo, um padrão. “A novidade da década de 1950 foi que os jovens das classes alta e média [...] começaram a aceitar a música, as roupas e até a linguagens das classes baixas urbanas, ou o que tomavam por tais, como seu modelo. O *rock* foi o exemplo mais espantoso”

(HOBBSAWM, 1995, p.324). O *rock'n'roll*, uniu jovens em todo o globo, seja por sua linguagem ou seu modo de se vestir. E este é apenas um exemplo de como a segunda metade do século XX foi preponderante nessa remodelagem que a indústria cultural propiciou. Porém, como vimos, a essa indústria não é a heroína deste século, nem a vilã. Trata-se apenas

de um movimento industrial que essa sociedade vivenciou e vivencia. Logo, “não há dúvidas que o *rock* se corrompeu nesse processo” (HOBSBAWM, 1995, p.496, grifo do autor). Não apenas ele, como diversas outras artes se corromperam com a indústria cultural. O que não podemos fazer, no entanto, é tomar a parte pelo todo, afirmando todas as artes tomaram o mesmo caminho.

Logo, esse processo industrial não está perto de cessar – se é que acabará –, pois o ser humano tem a necessidade de expressão do subjetivo, e este acontece não pela salva de um capital, mas pelas representações artísticas, sejam elas na pintura, na música ou na literatura (FISCHER, 1971). Logo, é através dessas expressões que o sujeito se completa, transpondo para a arte seus anseios, angústias, pensamentos e ideologias. “Podemos colocar a questão da seguinte maneira: toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as idéias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular” (FISCHER, 1971, p.17). Não havendo, pois, representações inócuas, uma vez que elas estarão sempre carregadas de posicionamentos e desejos provenientes desse sujeito. No entanto, essas manifestações podem ocorrer mais facilmente com o auxílio dessa indústria, que se tornou parte itinerante desses novos moldes sociais.

O que parece ainda ser difuso para compreensão é que “a tecnologia transformou o mundo das artes, embora mais cedo e mais completamente o das artes e diversões populares que o das “grandes artes”, sobretudo as mais tradicionais”(HOBSBAWM, 1995, p.485, grifo do autor). Se ora por um lado, o Brasil não tinha mais um Álvares de Azevedo no século XIX, teve por outro um Machado de Assis nas transições dos séculos XIX e XX, um Mário de Andrade no fortalecimento industrial paulista nas décadas de 1930 a 1950, e João Guimarães Rosa um pouco mais adiante retratando os modos de vida regionais. E aqui estamos falando apenas de Brasil.

Mas a guinada no mundo das artes, principalmente na literatura é ainda mais abrangente e perceptível, principalmente após os anos de 1950 – se abarcado de modo geral –, quando os interesses literários, antes focalizados na Europa e América do Norte, atingem outras localidades. Desse modo, o Prêmio Nobel de Literatura chega à outra parte da América. “Nenhum leitor sério de romances podia, na década de 1970, ter deixado de entrar em contato com a brilhante escola de escritores latino-americanos” (HOBSBAWM, 1995, p.485). Logo, surgem nomes como até então desconhecidos e de países onde pouco se esperava – ou não se dava a devida atenção –, como *Cem anos de solidão*, do colombiano Gabriel García Márquez.

O que chamamos a atenção, portanto, é para a constatação de que as artes deixaram os velhos meios de buscar expressão, pois os novos eram, não apenas mais atraentes, como mais recompensadores. E se assim pensarmos, o próprio folhetim do século XIX se tornou no fim do século XX e início do século XXI representado pelas séries televisivas, por exemplo (HOBSBAWM, 1995).

Contudo, podemos ainda dizer que esse indivíduo não apenas representa a arte de modo peculiar, trabalhando com ela em tempo presente, mas a cria de uma maneira de que essa arte possa superar limitações de dado momento histórico. A arte e suas diversas manifestações não apenas apresentam e representam o sujeito e sua sociedade, como também o transfigura de modo que se possa ir além do simples olhar superficial. Essa representação da arte, que potencializa a cultura e possibilita inúmeras leituras, não se configurando em meras compilações de elementos absorvidos do meio. Deste modo, trata-se então de recriações que nos levam a perceber como essa sociedade se propôs, e ainda, como podemos olhar o passado e perceber o presente. É preciso que tenhamos consciência, também, que

Uma obra [artística e literária] é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não literários [e não artísticos]: impressões, paixões, idéias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz (CANDIDO, 1993, p. 35, grifo nosso).

A obra de arte é parte primordial da cultura e da sociedade de uma nação, podendo ela significar e ressignificar fatos e emoções, posições e ideologias, pois, como Candido nos aponta, corroborando com o que já havia dito Chartier, sua importância está no modo como nos é exposto. Entretanto, inferimos ainda, que além do modo como exprimem essas circunstâncias, sua importância também se revela em todo o processo artístico – que engloba tanto o social, quanto cultural – por qual essa obra de arte sofre mutações e, às vezes, mutilações. Por esta razão, não cometemos equívocos ao aferir que, além do modo em que se expõe, o processo pelo qual a obra se realiza é carregado de proposições e ideologias que a incorporam.

Podemos dizer então, que toda obra é, ao seu modo, uma representação de muitas outras possibilidades de absorver o mundo e os inúmeros discursos nele presentes. Contudo, é importante perceber que cada forma é única e sua importância está na maneira com que o faz, sendo assim, é inegável a ideia de que os discursos proferidos pelo sujeito estão

intimamente imbricados nessa relação com arte, sociedade e a cultura, principalmente, quando destacamos essa necessidade inerente do sujeito em se representar. A literatura é um desses meios pelos quais percebemos essa projeção do indivíduo. Muitos romances e poesias, difundidos seja pela academia ou pela internet, resvalam nessa perspectiva de observar a literatura como uma das possíveis representações dos anseios do sujeito perante sua sociedade. Podemos citar aqui nomes de obras literárias pouco difundidas dentro do meio acadêmico, como *A menina que roubava livros*, *O menino do pijama listrado* e *O legado da perda*, respectivamente de Markus Zusak, John Boyne e Kiran Desai. Os dois primeiros livros levantam temas como a Segunda Guerra Mundial, enquanto o último pode ser lido como efeito do imperialismo estadunidense em contraposição a outras culturas, entre suas problemáticas possíveis.

Apontamos para a percepção de que as leituras dessas obras possibilitam ao sujeito se perceber enquanto pertencente a um mundo onde assuntos como o holocausto ainda é um tabu. Permitindo, ainda, que diferentes colocações possam ser consideradas acerca de um dos maiores fatos que marcou o século XX e repercute até então. Se hoje, por exemplo, falamos de atentados terroristas aos Estados Unidos, é por que ontem falávamos da bomba atômica em Hiroxima e Nagasaki, no Japão. Todos os acontecimentos estão ligados entre si e ressignificam esse sujeito em formação.

Assim, auferimos que esse caminhar do sujeito perante a história surge da penúria e da busca do homem em sua constante luta para se ultrapassar, isto é, de ir além de seus limites na busca de uma totalidade do ser (FISCHER, 1971). Apontamos, deste modo, que a obra não apenas exprime o meio, mas também refrata e retrata aquele que faz parte desse conjunto de relações socioculturais: o próprio sujeito. O que se percebe, pois, é que esse indivíduo tenta alcançar uma *plenitude*⁶ que lhe faz falta na construção do si, porém anseia ao mesmo tempo em que sabe de suas limitações para com essa busca, apoderando-se, então, de experiências próprias e alheias, transfigurando-as através das possibilidades que a arte permite.

Contudo, se tratamos de um ser que busca a plenitude através da arte e por ela representa o mundo, devemos perceber que as culturas são divergentes entre si, procuram por outras aspirações, entretanto não se tratam de culturas simplórias, a ponto de transposições singelas. Ainda, devemos lembrar que “[...] as novas idéias culturais ganharam mais força

⁶ Termo utilizado pelo autor Ernst Fisher empregado com o sentido de satisfação ou realização plena.

num capitalismo para o qual a própria cultura estava se tornando mais e mais importante” (EAGLETON, 2010, p.45). Por essa perspectiva, é imprescindível que sejamos melindrosos ao generalizar conceitos e/ou cristalizá-los. Aos olhos dos céticos, a indústria cultural é oportuna para justificar a não produção literária e sim produções voltadas para o consumo. Contudo, podemos afirmar que é tão eficaz para destruir quanto para que a faça existir.

O que é relevante nessa percepção acerca da indústria cultural, é que “[...] a tecnologia não apenas tornou as artes onipresentes, mas transformou a maneira como eram percebidas [e absorvidas pela sociedade]”(HOBSBAWM, 1995, p. 485, grifo nosso). Justamente, a partir desse ponto, indagamos para a necessidade de perceber que os modos de percepção se alteraram. Não há como, pois, ver as artes com os olhos de ontem. Essa posição não se torna exclusiva ou extremista, pelo contrário, ela possibilita entender que “não há nenhum bom motivo para supor que os toscanos hoje são menos talentosos, ou mesmo que tenham um senso estético menos desenvolvido, que no século da Renascença Florentina” (HOBSBAWM, 1995, pp.494-495).

Logo, o que se percebe nas posições críticas e teóricas contemporâneas é o desleixo com o que emerge dessa indústria, no pré-conceito, isto é, a partir de uma visão já consolidada de que essa indústria cultural só produza obras em série e de baixa qualidade. Por essa razão, poetas e romancistas da literatura de massa estarão sempre condenados a *descrédibilidade*, por emergirem de um local já institucionalizado como desprovido de valores. Ainda, podemos dizer que todo escritor de literatura contemporânea que esteve com os dois pés no campo dos mais vendidos ou ocupou as últimas páginas de revistas como *Veja*, *Época* ou jornais de grande circulação como *The New York Times*, nos Estados Unidos ou *Folha de São Paulo*, no Brasil, terá sua obra questionada como inferior, até que alguém se prontifique a mudar essa posição ou consolidá-la.

Contudo, são essas listas – que não se limitam aos mais vendidos – que movimentam a literatura e os leitores. Em *Cultura letrada: literatura e leitura*, Márcia Abreu discorre acerca de listas que foram realizadas na virada do século XX, que marcavam acerca dos *melhores* em diversas categorias. Em uma delas, ressaltou sobre os melhores nomes literários, evento promovido pela *Folha de São Paulo*. “No mesmo dia em que foi divulgada a lista dos melhores romances do século, o escritor Márcio Coelho elogiou a iniciativa dizendo que a lista [...]”(ABREU, 2006, p.14) serviria como um parâmetro para aqueles que realmente desejam saber o *valeria a pena* ler. Como a própria autora pontua, “Todos os envolvidos

parecem acreditar que aqueles livros são realmente os melhores e que ninguém pode passar sem lê-los. Mas as coisas não são tão simples assim...” (ABREU, 2006, p.14). E é preciso que tenhamos consciência que “[...] não há consenso quando se trata de gosto e, especialmente, de gosto literário” (ABREU, 2006, p.15). O que se pontua então é que há um consenso que os *melhores* são os melhores para algumas pessoas e não uma regra universal, isto é, “As listas refletem, portanto, a meia dos gostos particulares de algumas pessoas e não um padrão estético universalmente aceito” (ABREU, 2006, p.16).

A outra lista mais comum, a dos mais vendidos, em grande parte, destoa das listas realizadas por nomes como Carlos Heitor Cony, Moacyr Scliar, João Alexandre Barbosa ou Leyla Perrone-Moisés – nomes que integraram a banca da lista da *Folha de São Paulo*, acima citada. Abreu aponta que em dezembro 1999 a revista *Veja* lançou uma lista com os mais vendidos do ano e nomes como Jô Soares, João Ubaldo Ribeiro, Paulo Coelho e Luis Fernando Verissimo estampavam entre os 10 (dez) mais vendidos. A autora aponta ainda que, em 1998, Paulo Coelho chegava a marca de 20 milhões de livros vendidos em todo o mundo, sendo seu precedente brasileiro o escritor Jorge Amado. Contudo, enquanto Jorge Amado levou cerca de 60 anos e 37 livros para alcançar esse mérito, Paulo Coelho o conseguiu em 10 anos e 8 livros publicados. O sucesso estrondoso de Paulo Coelho atingiu países como Israel, França e Japão – ultrapassando somente nesses 3 países a marca de 5 milhões de obras vendidas. O sucesso do autor é inegável, atingindo até 2006, a marca de 74 países ao redor de todo o mundo e 38 traduções distintas. Contudo,

[...] a opinião de professores e intelectuais sobre ele não é das melhores. Quando se trata dos melhores livros do século, os eruditos esforçam-se para lê-los e, sobre tudo, para ter o que dizer sobre eles, pois isso é sinal de distinção e os coloca no topo da intelectualidade. Quando se trata de *best-sellers*, ocorre justamente o inverso: dizem, galhardamente, que não leram e que, mesmo assim, não gostam (ABREU, 2006, p.18, grifo do autor).

É justamente esse fator que nos leva a repensar acerca da literatura contemporânea. Como rechaçar o que não se lê? Ou ainda, para os que leem, com qual parâmetro eu posso subjugar um *best-seller* como menor que um *clássico*? O que se percebe é que “após a década de 1950, mesmo os filhos das classes educadas no mundo ocidental rico não adotavam espontaneamente a leitura como tinha feito seus pais” (HOBSBAWM, 1995, p.495). E essa ausência de hábito pela leitura ficou ainda mais grave, como havíamos mencionados, quando se passou a ler críticos e não obras. Por essa razão, evidenciamos a necessidade de

perceber as mudanças sociais e culturais que interferiram no processo literário, em todos seus âmbitos.

O que devemos tomar consciência é de que ao abordar essa relação entre a literatura e cultura, trabalhamos também com aspectos emblemáticos e complexos, que não se limitam a simples descrições ou narrações, mas vão além disso. A literatura não se baseia no simples narrar, nem a cultura no simples modo de perceber uma nação. Logo, será por essa razão que “supõe-se que arte [literatura] e cultura lidem com questões „humanas e não „técnicas [...] E certamente todos nós podemos compreender o „humano . [...] E não é fácil separar o „humano do „técnico no caso da arte [literatura]” (EAGLETON, 2010, p.116, grifo nosso).

Desse modo, afirmações que pontuem que “a indústria cultural se desenvolveu com a primazia dos efeitos, da performance tangível, do particular técnico sobre a obra [...]” (ADORNO, 2002, p.14), é generalizar a obra provinda da cultura como mero feito e efeito de técnicas voltadas para um só mercado consumidor, deixando passar despercebida toda uma relação constante que existiu e existe entre cultura e sujeito, na possibilidade que este anseia em transfigurar-se pela arte e aquela em ser representada por esse sujeito.

Trata-se de um advento perceptível a busca da plenitude por esse sujeito em formação, principalmente, após a propagação industrial, que ao mesmo tempo em que trazia uma evolução das máquinas e possibilidades de contatos, também promovia uma crise na identidade desse indivíduo, que se viu perplexo com tamanha evolução, isto é, o sujeito se viu perante inúmeros acontecimentos que não sabia como lidar. A crise de identificação do sujeito não se simplifica a questões de gênero, contudo também abordam suas relações sociais e seus modos de representação.

Todavia, é importante que não falemos em um colapso do sujeito, como apontam alguns teóricos, mas tratemos o tema como um deslocamento, uma nova forma de dialogar com esse *novo mundo*. Essa posição é corroborada ao se pensar que foi durante o século XX que os conceitos sólidos de sociedade começaram a se diluir. “Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados” (HALL, 2006, p.9). A partir dessa verificação, tratar da crise do sujeito como colapso seria aferir sua relação de disparidade deste com o mundo, quando na verdade, falamos de uma necessidade desse sujeito em se recolocar nele, percebendo as nuances que o envolvem e considerando suas novas possibilidades.

2.1 Diálogos entre o sujeito-leitor e suas interações

O que percebemos com a rápida modernização e o fácil acesso aos meios de informação, é que o sujeito contemporâneo tomou a consciência de suas possibilidades em permear por vários caminhos para chegar ao conhecimento, isto é, as formas pelas quais ele se apresentava para o mundo e o buscava, agora assumiram uma repercussão ainda maior, pois são inúmeros vértices para que ele possa alcançar e experimentar a si. Como proposto, esse sujeito, principalmente a partir do século XX, se desloca de maneira mais fácil, percebendo e participando de novas culturas, sem o rígido parâmetro antes vigente. É possível ao sujeito agora caminhar por outros terrenos que lhe integram, e assim, ele passa de simples espectador a um sujeito ativo, que dialoga com essas outras culturas. Porém, esse mesmo avanço ocorrido durante todos esses séculos, que permitiu ao sujeito seu deslocamento e novos modos de representação, também trouxe demais prerrogativas a serem consideradas.

Os apontamentos que levantamos cercam as seguintes indagações: se o mundo se torna mais comum a todos com esses avanços, os modos com que esse sujeito se representa acabam por se tornarem frágeis ou difusos? Isto é, a representação do homem através desse novo modelo de arte – advinda da indústria cultural – vem a se tornar meramente um consumo desse avanço tecnológico? Ou ainda, será que esse novo jeito de perceber o mundo ainda demonstra e delinea os anseios desse sujeito?

É comum que inclinemos a afirmar que em meados do século XX e início de século XXI, o mundo foi tomado por uma (re)produção desmedida, no que se refere aos diversos tipos de arte – desde a difusão dos rádios, a inserção dos televisores, a propagação do cinema e a facilidade em se publicar um livro, principalmente. Esta posição não é equivocada, pois de fato, estes dois séculos são responsáveis por uma guinada surpreendente no que se refere aos modos de produção de arte em seu conceito mais amplo, e ainda, as maneiras com que a palavra *arte* foi concebida em diversos contextos.

Logo, se hoje falamos em cinema brasileiro, por exemplo, houve uma gigantesca evolução no que se refere a esta arte no Brasil, perpassando desde antes do cinema novo, a pornochanchada até o que conhecemos hoje. Se tratarmos de uma literatura que busca a 29

identidade nacional, o processo é ainda mais longo e peculiar, pois diversos países passaram por descobrimentos e redescobrimientos acerca da arte literária, desde a busca dessa nacionalidade, os percalços do *eu-lírico* até essa nova etapa que emergiu junto à indústria cultural.

Portanto, falando na relação entre sujeitos e cultura de massa, percebemos que

É no amanhã da Segunda Guerra Mundial que a sociologia americana [por exemplo] detecta, reconhece a terceira cultura e a denomina: *mass culture*. Cultura de massa, isto é, produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial; propaganda pelas técnicas de difusão maciça [...]; destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade [...] (MORIN, 1997, p.14, grifo nosso, grifo do autor)

Logo, inúmeras são as gráficas e editoras que publicam livros hoje em dia e, sem dúvida, está mais fácil a propagação de livros através não apenas desse mecanismo, como também a própria internet abriu esse espaço para que tudo que seja escrito tenha alcance mundial. Entretanto, ainda temos que as formas de expressão do pensamento e ideologias se firmaram com as inúmeras redes sociais – *Orkut, Facebook, Twitter, Tumblr, Google +, etc* –, assim, nomes como Fabrício Carpinejar e Caio Fernando Abreu foram grandes destaques nessas redes nos últimos anos. Frases e pensamentos de Shakespeare a Paulo Coelho circulam livremente por esses meios, e em muitos casos, sequer são textos de suas autorias. É uma via de mão dupla, mas ainda é um meio que emerge das massas.

Percebe-se, portanto, que as discussões sobre o que é considerada arte e literatura vêm tomando esse novo cenário mundial, que em partes, pretende romper com os avanços tecnológicos, ainda que saibamos que isso seja impossível. Se essa tecnologia existe e podem ser um atributo a mais para difundir as artes, por que rechaçá-los? É importante que percebamos que

A obra de arte, por princípio, foi sempre suscetível de reprodução. O que alguns homens fizeram podia ser feito por outros. Assistiu-se, em todos os tempos, a discípulos copiarem obras de arte, a título de exercício, os mestres reproduzirem-nas a fim de garantir a sua difusão e os falsários imitá-las com o fim de extrair proveito material (BENJAMIN, 1983, p.5).

O fato pelo qual Walter Benjamin nos chama a atenção, e que assusta os contemporâneos, são os modos como essa reprodução é realizada. Da fundição e a cunhagem, métodos gregos para esse fim, hoje o mundo conta com máquinas que lançam ao mercado tiragem que supera a casa dos mil exemplares. Desde a impressora doméstica, capaz de 30

reproduzir com perfeição a *Monalisa*, do italiano Leonardo Da Vinci, até as gráficas, que produzem essa mesma pintura com uma perfeição ainda mais rica em detalhes de cores e traços.

O que apontam os teóricos e críticos da literatura está veiculado ao processo de reprodução desmedida para fins estritamente econômicos, isto é, livros se tornam meros produtos comerciais, sem que haja preocupação em seu modo de produção, o que acaba sendo uma inverdade por certos pontos de vistas. Justamente por essa razão, o nome *indústria cultural* torna-se demasiado geral para designar que toda obra seja realizada para esse fim. Ainda que admitamos e que seja constatado esse fim econômico, não podemos desmerecer o escritor de literatura, o roteirista de cinema ou o locutor de rádio, por exemplo. Em contrapartida, Adorno (2002, p.8) aponta que

O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos.

Logo, percebemos que a arte se vê em um grande impasse na atualidade, seja devido a essa nova era industrial ou ainda por contar que haverá entre os contemporâneos um processo de ruptura com os modernistas. Assim, o que se chama de arte contemporânea – aqui englobamos a literatura – se questiona, primeiramente, acerca de como sobreviver com o *status* de arte, quando a reprodutibilidade técnica e os fins lucrativos parecem ser mais interessantes que o próprio advento artístico. Traz a luz, ainda, o impasse sobre o delineamento na construção ou ruptura do que se pode chamar de arte contemporânea. E não menos, profere algumas indagações para que se possam verificar questões do sujeito perante a arte.

Podemos falar realmente em uma perda na qualidade artística, provinda dessa reprodutibilidade, ainda que percebamos esse processo evolutivo da sociedade e o deslocamento desse sujeito? Ou devemos trabalhar na hipótese da instauração de novas configurações provindas do século XX e XXI, uma vez que estes são responsáveis por promover o que denominamos indústria cultural?

É importante que percebamos que nestes dois séculos, a arte vem buscando seu lugar, uma vez que o mundo capitalista tende a não abrir espaço para a mesma. Entendemos, portanto, que

[...] a criação cultural não pode ser totalmente integrada num sistema de produção industrial. [...] Em outras palavras, a indústria cultural precisa de um elétrodo negativo para funcionar positivamente. Esse elétrodo negativo vem a ser uma certa liberdade no seio de estruturas rígidas (MORIN, 1997, pp.26;29).

O que grande parte dos estudiosos das artes ainda não percebeu é que “a criação tende a se tornar produção” (MORIN, 1997, p.29). É um processo sem volta, mas que pode ser triado. O mundo globalizado que hoje vivemos exige do sujeito não mais uma elevação da alma ou a busca da plenitude, entretanto, opera através da funcionalidade, isto é, o máximo de esforço no que se refere ao trabalho. O mundo espera que esse sujeito seja rentável para sua sociedade, por isso percebemos, por exemplo, que as humanidades foram esquecidas das grades curriculares. Sociologia, Filosofia e Ética já quase não fazem parte das matérias de formação do adolescente, e em um descaso ainda maior, a literatura se vê configurada a textos voltados para seleções e exames de ensino superior. Esse fato também colaborou para que a disciplina fosse deixada de lado pelos próprios estudantes. Reproduzimos, portanto, uma indagação já realizada por Todorov (2009, p.17): “Como falar de literatura sem ter de me curvar às exigências da ideologia dominante?” A resposta será sempre a mesma, mergulhando dentro da literatura, e ampliando, adentrando aos processos que permeiam os estudos literários, sem torná-los focos do estudo, mas atentando sua necessidade para o estudo.

Percebemos, deste modo, que a arte precisava se encontrar dentro desse *velho novo mundo*, e seu modo de não ser exilada completamente foi adentrando ao sistema capitalista. Porém, ao *efetivar* sua entrada neste mercado, levou consigo não somente seu estilo e suas peculiaridades, mas outras obras de valor mais baixo ou sem valor algum – para aqueles mais céticos –, voltadas simplesmente para um mercado consumidor, que assume a necessidade de agradar seu público. Isto é, juntamente à indústria cultural, encontramos obras com valores literários e estéticos, mas também obras de mero entretenimento e sem preocupações artísticas.

Esse é o fato que preocupa os mais otimistas: se tornou quase impossível encontrar obras dotadas de valores significativos advindas da indústria cultural. Logo, a preocupação se torna ainda mais grave, pois literatura de massa, que é proveniente dessa indústria, se 32

estigmatiza como um tipo de obra esteticamente baixa ou nula. Assim, o que constatamos é o desmerecimento de uma ou outra obra pelo seu modo de apresentação, cristalizando falácias viciosas, pois tudo o que será provindo destes séculos adiante serão integrantes de um processo mercadológico e de industrialização. “A *cultura de massa*, no universo capitalista, não é imposta pelas instituições sociais, ela depende da indústria e do comércio, ela é proposta. Ela se sujeita aos tabus (da religião, do Estado, etc), mas não os cria; ela propõe modelos, mas não ordena nada” (MORIN, 1997, p.46, grifo do autor).

Contudo, não podemos afirmar que essa cultura de massa seja taxada como a simples relação dialética entre produção e consumo, como aponta Morin. É importante lembrar que, como inferimos, a criação se torna produção e o consumo é realizado por sujeitos. Não podemos tomar sempre os sujeitos que consomem ou que realizam como passivos e alheios ao seu contexto. Podemos ver em livrarias de qualquer lugar *Grandes Clássicos* sendo vendidos a um preço irrisório, isto os torna menores? E se eles fossem contemporâneos, participando efetivamente dessa indústria? *É só pensar!* Aquele que nomeia o que é a *alta cultura, alta literatura*, denomina também o que é de *massa*. São pessoas com o poder de decidir o que os outros deveriam ler, e não o que eles leram e acharam interessante para eles. Acabam por definir regras, apenas.

Não há como, pois, afirmar acerca de uma massa consumidora de produtos culturalmente industrializados, porém podemos nos referir a um conjunto de sujeitos consumidores que dialogam com seus produtos. Não podemos afirmar que esse grupo seja proveniente desse mercado, ele já existia antes dele. Devemos, sem dúvida, pautar na legitimidade da obra em relação ao sujeito, isto é, acerca da não ingenuidade desse indivíduo diante às produções que lhe são apresentadas.

Apesar de entender que “quanto mais sólidas se tornam as posições da indústria cultural, tanto mais brutalmente esta pode agir sobre as necessidades dos consumidores, produzi-las, guiá-las e discipliná-las, retirar-lhes até o divertimento” (ADORNO, 2002, p.41), devemos entender que ela não é preponderante quanto à aceitação do sujeito. É relevante que entendamos que “o lugar vazio [da obra] permite então que o leitor participe da realização dos acontecimentos do texto. Participar não significa, em vista dessa estrutura, que o leitor incorpore as posições manifestas do texto, mas sim que aja sobre elas” (ISER, 1999, p.157, grifo nosso). Logo, falando em literatura, seria utopia se as indústrias culturais, como pregam,

a colocasse como uma *necessidade*, pois deste modo, estariam fazendo um bem às humanidades.

Percebendo esse limiar entre a terra firme e o abismo em que se encontra a literatura de massa, é plausível que haja tanto desconforto ao posicionamento do que se intitula literatura hoje em dia. Inúmeras são as obras literárias lançadas no mercado, contudo quantidade não nos leva a qualidade. Ainda, postula-se que essas obras são difundidas para um público que consome de tudo, e esse consumismo faz com que essas *obras industriais* não possuam valor de cunho literário e estético, pois são produzidas para o mero consumo.

Logo, entende-se que esses *produtos literários* são confeccionados para se adequar a vida corriqueira do homem, isto é, para serem lidas no trajeto de casa ao trabalho ou no intervalo do almoço, sem que haja perda de tempo para o sujeito do mundo capitalista. Para esses títulos da literatura em geral, colocados no mercado consumidor, deram-se o nome de *best-seller*, em tradução livre do inglês, *os mais vendidos*. Porém, outros nomes já existentes se misturaram a esse conceito e outros surgiram, fazendo com que as nomenclaturas ficassem mais emaranhadas uma nas outras, dificultando a separação das *obras industriais* e as obras direcionadas para um tipo de público.

2.2 *Best-seller, mega-seller* e literatura de massa

Percebendo as inquietudes que se referem aos posicionamentos acerca das nomenclaturas que envolvem a produção literária no contexto da cultura industrial e tecnológica, faz-se necessário abordar com clareza e diferenciar três conceitos ainda não bem pontuados pela teoria: *best-seller*, *mega-seller* e literatura de massa. São termos muito utilizados pela crítica, contudo sem uma preocupação de definição mais qualificada, usados erroneamente, muitas vezes, como sinônimos. Essa diferenciação é imprescindível para que possamos entender esse fenômeno e suas relações com a indústria cultural, inclusive com a mídia, que muitas vezes os instauram ou aos ajudam a se fixar.

O segredo, da escritora australiana Rhonda Byrne, publicado em 2007, trata-se de um compilado de depoimentos que guardam “o segredo de ser feliz” em suas diversas instâncias. A obra de Byrne repercutiu de forma surpreendente, chegando a ser matéria de inúmeras

revistas no país de origem e em outros, como no próprio Brasil. Relacionando o poder de atração ao desejo que se tem acerca de algo, Boyne traz em sua obra depoimentos de pessoas que se consagraram em suas buscas pelo sucesso pessoal. Ao contrário da maioria, *O segredo* teve seu início em um documentário, para depois vir a ser adaptado em livro. Uma das revistas que deram destaque à obra de Rhonda Byrne foi a *Galileu*, que em 2007 publicou a matéria “O segredo por trás de O Segredo”, de Pablo Nogueira. É interessante perceber como os termos *literatura* e *best-seller* são utilizados pelo repórter, que associa, por exemplo, *autoajuda* como uma vertente literária. “O maior fenômeno literário do segmento de autoajuda adapta teorias baseadas na ciência para fornecer uma alternativa racional à conquista da felicidade e do sucesso”⁷. E associa de forma simples e direta *best-seller* ao número de vendas do livro. “O best seller vendeu no Brasil 250 mil cópias em apenas um mês. Nos EUA, ultrapassou a marca dos 6 milhões de livros de janeiro para cá”⁸.

Logo, verificamos que *obest-seller* é o termo mais usual e propagado pela teoria, crítica e senso comum, de modo geral. Evidenciamos que essa denominação está imbricada, exclusivamente, às questões de venda excessiva, em grande escala, não necessariamente de leitura, isto é, algo pode ser vendido em larga escala sem que seja utilizado pelo consumidor, no caso o leitor. É importante ainda que ressaltemos, de que apesar de ser utilizado fortemente dentro da área das Letras, designando as literaturas mais vendidas, pode ser encontrado também em outras, como no cinema e televisão, por exemplo. Isto é, algo que é denominado *best-seller* tem uma relação direta aos produtos que possuem uma grande repercussão de vendas. Por essa razão, defendemos que qualquer obra literária, independente do seu modo de produção e reprodução, que tenha um grande sucesso de vendas pode assumir o caráter de *best-seller*. Deste modo, seja a saga *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer ou *Don Quixote*, de Miguel de Cervantes, podem ser considerados *best-sellers*, desde que haja esse preceito de vendas interligado a elas.

Ainda se tratando de *best-seller*, o preceito de vendas se referencia ao sucesso de vendas em determinada época ou edição, não levando em consideração, por exemplo, a soma de todas as edições já publicadas de um livro ou seu conteúdo – exceto nas publicidades de livros e filmes que com eles se relacionam. Algumas obras, sem o advento publicitário, se mantêm em destaque mesmo depois de sua primeira edição, caso esse de *O nome da rosa*, de

⁷ Disponível em <<http://revistagalileu.globo.com/Revista/Galileu/0,,EDG77817-7855-192-1,00-Q+SÉGREDO+POR+TRAS+DE+O+SÉGREDO.html>> acesso em 02 de abril de 2004. 23h43min.

⁸ Idem.

Umberto Eco. Em seu lançamento, em 1980, vendeu cerca de 500 mil cópias apenas na Itália. Nos anos seguintes ganhou público de diversos outros países, e ao final de setembro de 1983, ano em que foi recebido nos EUA, vendeu mais de 200 mil cópias (ECO, 2010).

A obra de Eco, segundo o escritor e ensaísta inglês David Lodge⁹,

Trata-se de um exemplo destes raros fenômenos editoriais, o mega best-seller literário que transcende as fronteiras lingüísticas. Refiro-me “mega” às vendas estimadas em milhões, não milhares, “literário” quero dizer um romance com o tipo de ambição artística e individualidade estilística que freqüentemente desanima o grande público [...] (ECO, 2010, p.9, grifo do autor)

Lodge se preocupa em definir como “mega best-seller” os livros que alcançam um parâmetro de vendas na casa dos milhões, posição essa sustentada também pela imprensa, por exemplo. Assim, adentrando a essa nomenclatura mais recente – e aqui trabalhamos apenas com século XXI – verificaremos que os *mega best-seller* ou *mega-sellers* – nomes correlatos para a mesma designação – são perspectivas que interessam também em nossa análise, por rotularem essa diferença das obras que ultrapassam a casa dos milhões de vendas e as barreiras nacionais da língua, isto é, são difundidos em outros países, como também pontua a repórter da *Folha de São Paulo*, Josélia Aguiar.

Mudou um pouco nos últimos anos, concordam editores brasileiros e do exterior. Mas ainda é assim: a cada feira, surge um candidato a mega-seller - vende internacionalmente muito mais que um simples best-seller--, que é disputado entre burburinhos, blefes e boatos, em leilões de altas cifras.¹⁰

Tanto Lodge quanto a mídia começam a instaurar um novo conceito para as literaturas que abarcam um número ainda mais representativo de vendas. No caso da repórter, Aguiar, trata-se do autor sueco Alexander Soderbergh. O interessante e muito peculiar neste caso é que *The Andalucian Friend* (O amigo andaluz)¹¹, primeiro livro da trilogia de Soderbergh, ainda se encontrava em desenvolvimento até o momento da reportagem e as editoras já estavam na disputa pelos direitos da obra. A aposta para o livro parte principalmente do nome Soderbergh, conhecido em seu país na área audiovisual.

⁹ David Lodge é Professor emérito do Departamento de Inglês e Literatura da Universidade de Birmingham, na Inglaterra. Ainda é ensaísta, crítico e escritor, sendo ainda tradutor de diversas obras para o português. Mais informações sobre o professor podem ser encontradas no endereço eletrônico da Universidade de Birmingham <<http://www.birmingham.ac.uk/index.aspx>>.

¹⁰ Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/989609-em-busca-de-mega-sellers-editores-disputam-trilogia-sueca-que-ainda-esta-sendo-escrita.shtml>> Acesso em 03 de abril de 2012. 00h17min.

¹¹ Tradução livre.

A aposta nos livros cuja representatividade de mercado parece grande gera uma disputa para a indústria cultural e o mercado editorial, conseqüentemente. Na esperança do sucesso da obra e sua transposição cinematográfica, as atuais editoras apostam alto, como é o caso do livro *The Andalusian Friend*. Sendo escrito por um forte produtor de cinema sueco, é provável que atinja o sucesso esperado antes de virar um filme, ou após sua adaptação, uma vez que seu escritor é da área audiovisual.

Esses dois termos, *best-seller* e *mega-seller*, portanto, referem-se apenas ao sucesso de vendas, sendo o primeiro mais consolidado, representando livros que atingem um sucesso de público muito grande em seu país, e o segundo, mais recente, também representa obras que possuem um sucesso estrondoso, contudo ultrapassando a casa dos milhões de livros vendidos e ainda, perpassando as barreiras geográficas da língua. Apesar de Lodge nomear *O nome da rosa*, como literário, nenhum dos dois termos implica dizer que as obras obterão sempre esse teor, como o próprio escritor aponta, ao diferenciar *Os filhos da meia noite*, de Salman Rushdie e *O código da Vinci*, de Dan Brown.

Apesar de ambos os romancistas serem de língua inglesa, o primeiro britânico e o segundo norte-americano, Lodge aponta que somente a obra de Rushdie possui esse caráter literário e estético. Postula também, amparado por Umberto Eco, que a diferença ainda se preconiza no *tipo de livro* que os autores oferecem aos leitores, podendo ser aquilo que os leitores esperam e querem ou uma literatura que aponta os anseios inconscientes dos leitores. Essa pontuação será clareada mais a frente.

Quando nos referimos à literatura de massa, no entanto, não se condiciona apenas ao número de vendas, que pode ou não ser representativo, mas também parte do pressuposto de que haja determinada ou conceituada literatura que se volta – e/ou também se realiza – para e pela massa, isto é, um tipo de literatura que suscite não apenas um *leitor elitizado*, mas um leitor qualquer. É inegável que essa literatura possua uma absorção maior de sujeitos, uma vez que é voltado para a massa, contudo essa repercussão não necessariamente é tão alta quanto se espera. Isso implica dizer que toda e qualquer definição que se refira à literatura pode abarcar obras sem nenhum valor literário e estético, bem como podem delas surgir obras de cunho literário de altíssimo valor, isso dependerá de como essa obra é acolhida pelos leitores e críticos.

Essa diferenciação, a nosso ver, é imprescindível para a pesquisa, uma vez verificado que o próprio conceito *best-seller* e *mega-seller* são amplos e ambíguos demais para que se 37

possa fazer inferências e utilizá-los como sinônimo da literatura de massa. E por essa razão, inferimos enfaticamente que o grande impasse da literatura de massa e os *sellers* é: como identificar literatura tomando por base apenas o mercado nas avaliações?

2.3 Literatura de massa ou literatura de mercado?

Feita essa diferenciação, podemos agora questionar as posições que instauram o que seja literatura, assunto este que permeia as discussões teóricas e se caracteriza no aspecto histórico cambiante. Segundo Compagnon (2010) a literatura é todo impresso ou manuscrito que há nas bibliotecas, isto é, abarca um número infinito de produção textual. Deste modo, obras como *O caçador de pipas*, de Khaled Hosseini, *O perfume*, de Patrick Süskind e *1808*, de Laurentino Gomes, bem como tantos outros livros que se encontram nas livrarias de todo o mundo, poderiam se enquadrar nessa compreensão, ao lado de *Dom Casmurro*, *O conde de monte cristo*, *Onde andaré Dulce Veiga* e *O Tronco*, por exemplo. Mas não se pode prender a literatura ou obras literárias a conceitos tão generalizados que impliquem dizer que qualquer publicação seja literatura.

Logo, será desse distanciamento entre livros voltados para o mercado consumidor industrial e literatura, propriamente dita, voltada a preocupações literárias e estilísticas, que a moderna teoria vai se ocupar. Para tanto, é importante ressaltar que ostítulos primeiramente citados já entram no mercado estigmatizados como *best-sellers*, por representarem sucesso de vendas, ao contrário dos demais citados, que ainda que possuam essa representatividade de vendas, não adquirem o mesmo caráter e, nem o assumirão, primeiro por já serem considerados livros que fazem parte do cânone literário, e depois por possuírem preocupações que vão além do número de vendas da obra.

Porém, como podemos afirmar que os que assumem sucesso de vendas também não possuem essa preocupação? Ou ainda, todo livro que está inserido no cânone simbolizam efetivamente obras de preocupações literárias, ou foram institucionalizadas a partir de valores? Logo, o que evidenciamos é que

De pouco adianta, em nome da arte, querer que os clássicos se tornem *best-seller*. Eles vendem, garantindo-se como clássicos, mas não são *best-sellers*.

Estes vendem mais, criando a impressão de serem os „clássicos da contemporaneidade” (KOTHE, 1994, p.230, grifo do autor).

Deste modo, a crítica vê as obras de Machado de Assis, Alexandre Dumas, Caio Fernando Abreu e Bernardo Élis pelo pressuposto de que não se preocuparam ou preocupam com preceitos de vendas, mas se debruçam e debruçaram sobre o fazer literário, possuindo peculiaridades estilísticas, seja na retratação social nas obras de Machado de Assis, na virada do século ao coronelismo e regionalismo proposto por Bernardo Élis, já em meados da década de 1950.

Contudo, se observa, porém que algumas obras adquirem os dois valores tornando-se *clássicos* em nome da arte e *clássicos da contemporaneidade*, pois adquirem caráter de *best-seller*. Isto é, essas obras literárias não deixam de se preocupar com questões literárias e estéticas e ainda conseguem atingir um grande sucesso de público, como é o caso de *O nome da rosa*. Esse tipo de obra dificilmente adentra com vigor ao cânone literário, muitas vezes devido ao *pré-conceito* que se estabelecem delas, ou seja, se uma obra atinge grande parcela de leitores, esta não poderá possuir elementos que a possam caracterizar como literária, um equívoco comum ocorrido na contemporaneidade.

Como já apontamos, a indústria cultural serviu de alavanca para a contemporaneidade, que se viu potencializada pelas diversas formas em se propor diante o mundo e, sem dúvida, a literatura produzida para atingir novos tipos de leitores foi uma dessas possibilidades. Não afirmamos que toda literatura provinda desse processo esteja preocupada com o fazer literário, tampouco afirmamos o processo inverso, que o fazer literário independa de fatores que tangem esse processo cultural.

Tomamos por princípio que cada obra seja analisada por ela mesma, sem o erro de julgar uma pela outra, isto é, se uma literatura de massa não possui valores que a permitam adentrar ao cânone, não implica dizer que outras também não possuirão valores. A importância recairá, portanto, em uma análise que contemple a obra em si, e não a subjugue por fatores generalizados ou meramente comparativos. É interessante perceber que hoje temos Nietzsche como um dos grandes filósofos da atualidade, mas em sua época, ele “[...] não consegue obter nas livrarias e na imprensa o reconhecimento dos seus contemporâneos. Os livros publicados pouco vendiam e, por isso, era pouco lidos (SANTIAGO, 2004, p.119). Contudo, desde que a literatura e a indústria cultural se aproximaram, surgiu a hipótese de que ela é desprovida de preocupação. Logo, tomamos a consciência de que, da mesma forma que

algumas obras *nascem literaturas*, é imposta a outras a condição de não literárias e sua leitura e crítica é quem desmistifica tal teor analítico.

Essa redoma que envolve as questões do cânone literário, ao seu modo, exclui as possíveis vertentes do que possa ser uma literatura contemporânea com suas especificidades e características, tanto como deixa de lado quem a efetiva: o leitor. Percebemos, então, um grande saudosismo ao que se refere à literatura de outrora, não apenas pela preferência a ela, como também a tomando como parâmetro – às vezes, norma – para que se julgue o que venha a ser diferente dos modelos esperados. Esse tipo de posição extremista e o esquecimento do leitor perante a literatura de massa acabam por se tornar um obstáculo para os teóricos e críticos atuais.

Portanto, “o que importa pode não ser a origem do texto [em si e seus modos de produção e reprodução], mas o modo pelo qual as pessoas o consideram” (EAGLETON, 2006, p. 13, grifo nosso). É preciso atentar para o perigo das imposições do que seja ou não literário, pois tais considerações põem em risco o valor da obra, pois se há literaturas que entram no mercado estigmatizadas como não-literárias, estas podem nunca perder essa conceituação. Por essa razão, enfatizamos que o sujeito que recebe essas obras – literárias e não-literárias – não se trata de um leitor passivo, inconsciente, pois será ele o responsável pela receptividade e uso da literatura.

Assim, temos que um texto não é uma regra clara e objetiva, onde tudo se encontra, “um texto, tal como aparece na sua superfície (ou manifestação) lingüística, representa uma cadeia de artifícios expressivos que o destinatário deve actualizar” (ECO, 1993, p. 53). Deste modo, será também o sujeito-leitor responsável por significar e ressignificar a obra, não sendo esta apenas responsabilidade de quem a escreve, pois cada leitor também assume este papel de revitalizar e ressignificar a obra.

Deste modo, quando a obra adentra ao mercado consumidor, perpassando o viés do que seja ou não literário, o leitor muitas vezes é deixado de lado, sendo pensado apenas como consumidor. Contudo, ele não é apenas deglute o proposto, ele reflete e dialoga como que recebe. Por essa razão é importante ressaltar que pensar no leitor como mero consumidor seja reduzi-lo. Ainda, essa posição é determinada por diversos outros fatores que tratam em diminuir valores estéticos da obra e subjugar esse leitor. Os mais corriqueiros posicionamentos sustentados na vertente que vai de encontro à literatura de massa se revelam

no uso de uma linguagem simplória, que leva ao fácil entendimento da narrativa; a organização de orações sem muita complexidade e a feitoria de uma história previsível e de tom especulativo, isto é, que tenta prender a atenção do seu leitor de algum modo.

Por essa razão, também afirma Kothe (1994, p.203, grifo do autor) que “*obest-seller* tem a marca da mercadoria, mas não consegue ser mais que uma mercadoria”. Flávio Kothe aqui trabalha com um conceito generalizado de *best-seller*, não considerando nenhum outro aspecto que possa perpassar a obra que adquire sucesso de vendas. Para o crítico, essas obras estão vinculadas a esse mercado industrial da cultura, e por consequência, presas ao conceito da massificação passiva, onde todos os sujeitos usufruem da obra sem contestá-la ou dialogá-la com ela. São essas implicações, que ao atingir grande parcela da sociedade, fazem com que a literatura de massa se converta em simples *best-seller* ou *mega-seller*, desconsiderando seus possíveis valores e sendo parte dessa indústria cultural. Corroborando ainda com essa posição de Kothe, Sodré (1988, p.15, grifo do autor), aponta que

Com a literatura de massa, a coisa muda de figura, não está em primeiro plano à questão da língua nem da reflexão sobre as técnicas romanescas. O que importa mesmo são os *conteúdos* fabulativos¹² [...], destinados a mobilizar a consciência do leitor, exasperando a sua sensibilidade.

Isto é, a preocupação das literaturas voltadas para a massa está na relação direta que ambas possam exercer, assim, é preciso que o consumidor dessa literatura seja atraído através dos conteúdos que são voltados apenas para o entretenimento desse sujeito. Explicar-se-ia então, o gosto contemporâneo por histórias de bruxos, vampiros, monstros e fantasias de outro mundo, perceptíveis em narrativas que ganharam as prateleiras de livrarias de todo o mundo. Diversos livros que atingiram sucesso de público, isto é *best-sellers* e/ou *mega-sellers*, assumem esse caráter fantástico em seus enredos, como *Senhor dos anéis*, *As crônicas de Nárnia*, *Harry Potter*, *Crepúsculo* e *Percy Jackson e os Olimpianos*¹³. Mas é importante ressaltar também que “[...] a literatura é funcionalmente intempestiva nos tempos do cinema e das artes de reprodutibilidade técnica” (SANTIAGO, 2004, p.121).

Contudo, duas questões são pautadas neste momento. A primeira, que corrobora e contribui com essa posição, refere-se ao poder da indústria cultural sob esse sujeito leitor, que o prende de maneira incisa, fazendo com que esse entretenimento chegue a ser sua própria

¹²O autor utiliza do termo “fabulativo” de maneira ampla, se referindo também a conteúdos fantasiosos e fantásticos.

¹³Os cinco livros citados tratam-se de trilogias, sagas ou séries. Isto é, são livros que propõem uma continuidade na leitura, assemelhando-se, nesse aspecto de continuidade, a própria ideia dos folhetins.

prisão (ADORNO, 2002). O segundo, que desconstrói essa ideia, especula justamente o poder que o indivíduo possui em determinar o que quer ou não consumir. E a partir desse ponto reiteramos a indagação: esse sujeito, provindo da massa, é tão inocente que assume uma postura passiva diante da indústria cultural?

Seguramente, afirmar essa posição seria mitificar que a massa não possui discernimento de escolha, sendo facilmente controlada. Afirmar tal posição seria corroborar com essa falácia. Um fato é inegável a ser considerado, analisando questões históricas, é de que a sociedade de hoje se tornou consumista, fator esse proveniente da rápida industrialização e dos recursos que estão ao alcance da mesma. Logo, *O sofrimento do jovem Werther*, de Wolfgang Goethe, foi um dos maiores *mega-seller* do século XVIII e XIX. Seja por livros ou *fast-food*, o consumismo é uma característica da sociedade dos dois últimos séculos, e se hoje falamos em *best-seller* e *mega-seller* é por que a sociedade se encontra em um processo onde o consumismo é inerente a ela.

Mas essa característica não esgota a totalidade dos atributos dessa sociedade que, como o sujeito, ainda se consolida, após inúmeros avanços desmedidos que ainda não cessaram completamente. Sendo assim, não podemos reduzir todos esses conceitos e indagações a considerações simplistas de que todo esse consumo ocorra de forma inconsciente, isto é, que se realize sem que esse sujeito reflita sobre seu processo e sobre o conteúdo que lhe é proposto.

A literatura, ou os estudiosos que a fazem, subjuga, muitas vezes, o papel do leitor diante a obra, independente de onde esse leitor venha emergir. Deste modo, avaliam que, “não é todo leitor que pode fruir plenamente as criações de autores como Gide, Proust, Huxley, Faulkner, Joyce, que se abstêm de explicar ou fornecer qualquer chave interpretativa para seus personagens”. (SODRÉ, 1988, p.15). O que espera é que este leitor também realize o papel de produtor da obra literária, e não apenas mero consumidor das *obras industriais*. Sodré (1998, p.17, grifo do autor) afirma ainda que,

Dizemos “leitor”, mas também poderíamos usar o termo “espectador”. Com efeito, a narrativa de massa não se restringe ao texto escrito, podendo estender-se a outros meios de expressão ou canais [...] como o rádio, o cinema, a televisão, a história em quadrinhos, a fotonovela, etc.

Logo, percebemos que, para Sodré, o sujeito não passa de um *espectador* da obra, que apenas a assiste sem nada a contribuir a ela. Fato esse contestável, uma vez que

independente do meio em que emerge a obra ou para que fim ela seja realizada, haverá sempre uma interação entre o locutor e receptor, isto é, é imprescindível que haja um diálogo entre obra e leitor para que a leitura se efetive, onde um interfere no outro. Contudo, há de se notar que há formas diferentes de interação, ou seja, nem todos vão fruir uma obra da mesma maneira, nem como será nula a leitura de qualquer sujeito.

Cada indivíduo se identifica com a obra de modo particular, assim, para que a leitura se realize de forma mais completa é preciso que esse indivíduo se identifique com o texto, para que haja uma interação entre ambos. O que se percebe é que por mais que haja imposições de uma indústria cultural, haverá sempre um sujeito pensante que irá dialogar com esse produto que é imposto. Logo, não é possível considerar que o leitor seja um sujeito não pensante e que não exerça nenhum tipo de diálogo com o texto, quando na verdade ele é o responsável pela significação do mesmo, ainda que este ser pensante não alcance as expectativas de uma Academia, dos críticos, teóricos e especialistas em estudos literários.

Zé Paulo

Levei anos para pô-la em prática. Quando eu era moço, achava que a poesia era toda séria.

Álvares

Ah, só fachada...

Zé Paulo

Você está falando sério?

Álvares

Nem um pouco.

3. O SUJEITO-LEITOR DIANTE DAS LITERATURAS

O sujeito-leitor é o que nos suscita a refletir acerca da relação direta entre a literatura e sociedade, pois ele é o responsável pela interação e modificação do meio no qual ele se insere e se presentifica. Logo, pensar nessa relação que percorre a literatura e os processos socioculturais é, não apenas de grande valia, como fundamental para este estudo, pois “a literatura somente nasce do contexto social, como parte de uma cultura, num meio ambiente” (WELLEK e WARREN, 1983, p.127). E, deste modo, torna-se eficaz que percorramos essa linha de raciocínio que viabiliza a percepção das nuances que acendam a interação entre sujeito-leitor, literatura e sociedade, para que tenhamos plena consciência de certa tensão existente entre elas, uma vez que

A literatura é uma instituição social que utiliza, como meio de expressão específico, a linguagem – que é criação social. Processos literários tão tradicionais como o simbolismo e o metro – são, por natureza, sociais. Constituem convenções e normas que só podiam ter surgido em sociedade(WELLEK e WARREN, 1983, p.113).

Portanto, enquanto instituição social, a literatura preconiza diversos outros fatores que se entrelaçam à sociedade e seus costumes, bem como à cultura da mesma, sendo um desses (fatores), e talvez o mais importante, a representação da vida e de suas formas de ser proposta, sendo que

[...] a literatura <<representa>> a <<vida>>: e a vida é, em larga medida, uma realidade [não apenas] social [como também cultural], não obstante o mundo da Natureza e o mundo interior ou subjectivo do indivíduo terem sido, também, objecto de <<imitação literária>>(WELLEK e WARREN, 1983, p.113, grifo do autor).

Deste modo, atentando a observação do papel social que a literatura promulga, é relevante que tenhamos, agora, uma visão mais ampla da realização do literário, ou seja, perceber aquele que a preconiza e institui como obra literária: o sujeito-leitor. Lembrando que aqui concebemos o texto de ficção como literatura, em seu sentido mais abrangente. Inferimos, também, que embora ressaltemos a via de duas mãos ofertada na relação entre autor e obra, há outro fator preponderante para que se possa efetivar essa tensão mencionada. Isto é, falamos aqui do papel de um sujeito diante a obra, contudo não se trata de um sujeito deslocado do sistema literário, mas um sujeito-leitor, portanto não abordamos indivíduos quaisquer e deslocados de um contexto, mas de pessoas que possuem certo hábito de leitura,

que interagem com o a obra e que interagem entre si. E deste modo, “o texto é, pois, em última instância uma elaboração humana, um trabalho. O trabalho é uma ação humana pela qual o homem textualizando, significando o real se significa” (CASTRO, 1999, p.31). E deste modo, é “[...] o lugar vazio [que] induz o leitor a agir no texto” (ISER, 1999, p.156, grifo nosso), estabelecendo uma relação entre ambas as partes.

O questionamento, no entanto, parte da seguinte postulação: por que nos colocamos diante dessa prerrogativa – introduzir o sujeito-leitor ao sistema literário –, atentando que seria muito mais cômodo entender a literatura como posição arbitrária de certos meios que assim a institucionalizam? Postulamos, então, que é importante identificar que essa arbitrariedade e a tensão entre autor e obra acabam por desconsiderar esse sujeito-leitor supracitado, e sem dúvida, deixá-lo alheio ao processo literário. É partir, portanto, da conjectura de que para a literatura, ele não seja tão necessário, o que faria que a caíssemos em mais uma das inúmeras falácias que tangem o sistema literário.

Assim sendo, se o leitor tornar irrelevante para os estudos literários, significaria também excluir a existência perante a literatura, não apenas desse sujeito que a efetivou durante sua história, mas em todo o trajeto que viabiliza a configuração dos valores literários e da própria literariedade. Teríamos, deste modo, que dar um *longo adeus* às epopeias, o teatro grego, o romantismo ou para a subversão de valores que se encontra no dito pós-modernismo de hoje.

Os modelos textuais descrevem apenas um pólo da situação comunicativa. Pois o repertório e as estratégias textuais se limitam a esboçar e pré-estruturar o potencial do texto; caberá ao leitor atualizá-lo para construir o objeto estético. A estrutura do texto e a estrutura do ato constituem portanto os dois pólos da situação comunicativa; esta se cumpre à medida que o texto se faz presente no leitor como correlato da consciência (ISER, 1999, p.9).

Logo, o afastamento do leitor, é, sem dúvida, entender um tipo de renegação de todos outros demais fatores que englobam a relação de diálogo presente entre ele e a obra literária, considerando que ambas possuem uma historicidade que as completam e em determinado momento se correspondem. Percebemos assim que “tal processo é ainda mais completo pelo fato de que os textos ficcionais não se esgotam na denotação de objetos empiricamente dados” (ISER, 1999, p.12), mas ultrapassam essas barreiras.

Direcionamos, por esse caminho, à reflexão de que nenhum discurso será puro, no sentido de ser o primeiro, ou ainda, apontamos para perceber que nenhum sujeito estará isento 46

das relações que o permeiam e perpassam. Logo, todo sujeito sempre será e estará carregado de ideologias emaranhadas no discurso em que profere. Por essa razão, é correto afirmarmos que todo discurso passa a ser polifônico (BAKHTIN, 1992), isto é, engloba não apenas a voz de quem o promulga, mas outras vozes que constituíram esse sujeito ao longo de suas experiências e vivências. Desse modo, como aponta Julia Kristeva (1974), todo texto acaba sendo a absorção e também uma forma de transformação de uma multiplicidade de outros grandes textos. Isto é, todo texto – bem como todo sujeito – é formado na relação com outros em um incessante diálogo que permite uma nova voz (ou novas vozes) e se configurando em um novo texto.

O que há, portanto, é a capacidade imprescindível de que os textos possuem em plasmar elementos anteriores e uni-los a outros/novos, provocando, assim, uma riqueza de combinações que vão nortear esse novo texto a ser construído, assim “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações” (KRISTEVA, 1975, p.64). E desse modo, podemos ainda inferir que um discurso apenas terá sentido se houver outros que o possam contradizê-lo e/ou completá-lo, realizando seu aspecto de tese/antítese/síntese. Isto é, um contraponto entre argumentos plausíveis de discussão e que se complementam, para a fundamentação do que se quer propor.

Logo, o que ponderamos está justamente na defesa de que um texto não é completo em si, mas se completa e se complementa a partir das demais posições que são postuladas através dele. Podemos entender o texto como emaranhados de outros discursos, nele inerentes e presentes (PERRONE-MOISÉS, 1978), sendo o leitor o *sujeito capacitante* por essa realização. Isso ocorre, pois o discurso é, sem dúvida, possuidor de poderes sociais, sendo o sujeito o dominante do discurso, quem não o domina (discurso) é excluído. Pois, como sabemos, a “literatura é texto e [o] texto é [um ou mais] discurso[s] [materializados] (CASTRO, 1999, p.51, grifo nosso).

Assim, o que víamos, com a exclusão do leitor era o esquecimento de seu potencial, portanto, “para a teoria literária, nascida do estruturalismo e marcada pela vontade de descrever o funcionamento neutro do texto, o leitor empírico foi igualmente um intruso” (COMPAGNON, 2010, p.140), quando na verdade ele era/é parte preponderante para a efetivação literária, tomando como ponto de partida toda essa relação que o permeia e o entrecruza.

Deste modo, o que indagamos é como afirmar que este leitor não seja realmente importante para a literatura, uma vez que a sua existência já supõe uma importância de extrema valia, pois “uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável” (CANDIDO, 1995, p.263). Logo, como poder recusar esse direito ao leitor, se o excluirmos do sistema literário? Mesmo estando esse leitor inserido na cultura de massa, industrial, pós-industrial, tecnológica...

Seria um irreparável dano aos estudos literários afastar ou esquecer o sujeito-leitor desse processo em que ele, inegavelmente, faz parte e é participante, não apenas como mero objeto de ilustração – ou simples receptor –, contudo como um dos fatores imprescindíveis para que o sistema literário possa se efetivar. Neste ponto, entendemos como sistema literário o que Antonio Candido (2000, pp.33-34) propõe, relacionado autores, obras e público. Assim, pontua que

O público dá sentido e realidade 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. Os artistas incompreendidos, ou desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando a posteridade define afinal o seu valor. Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra. A obra, por sua vez, vincula o autor ao público, pois o interesse deste é inicialmente por ela, só se estendendo à personalidade que a produziu depois do estabelecido aquele contacto indispensável. Assim, à série autor-público-obra, junta-se outra: autor-obra-público. Mas o autor, do seu lado, é intermediário entre a obra, que o criou, e o público, a que se dirige; é o agente que desencadeia o processo, definindo uma terceira série interativa: obra-autor-público.

É importante considerar que a relação entre os três fatores que efetivam o sistema literário de Candido estão diretamente ligados entre si, portanto, podemos ser enfáticos ao afirmar que se trata de elementos indissociáveis. Outro fato importante a ser retomado é que tanto o autor, a obra e os sujeitos que a efetivam estão carregados de outros textos e discursos, isto é, o extrínseco é de suma importância nessa composição, pois ele “importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2000, p.6). Logo, não trabalhamos com o valor da obra em si, mas toda uma gama de outros aspectos que a envolvem e a fazem, seja o suporte em que a literatura é proposta, sejam os meios quais ela se condiciona ou é condicionada.

Conferimos, portanto, à obra literária – bem como ao autor e ao público – a importância também no que envolve o social, proporcionando relações dialógicas. Isso, por que

Na medida em que a arte é [...] um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade 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. [...] Deste modo, o público é fator de ligação entre autor e a sua própria obra (CANDIDO, 2000, p.33).

E deste modo, completa o sociólogo afirmando que a obra “vincula o autor ao público” (CANDIDO, 2000, p.33). Percebendo como essa interação ocorre, corroboramos afirmando que

A significação da obra irá repousar justamente na relação dialógica [...] que se estabelece em cada época entre ela e o público [e todos os processos que vão permeando essas relações vigentes] [...] Os efeitos da obra estão incluídos na obra, não somente o efeito original e o efeito atual, mas também a totalidade dos efeitos sucessivos (COMPAGNON, 2010, pp. 208-209, grifo nosso).

É importante, então, que percebamos uma mudança no que diz respeito à literatura e os estudos que tangem, pois não falamos agora apenas de autores, obras ou de conjuntos de autores e obras divididos e acutilados em *escolas* que visam mera *didatização escolar*. O que se verifica, pelo caminho que apontamos, é uma mudança de perspectiva que dá luz, também, ao *público receptor* da obra. É interessante, no entanto, que utilizemos o termo sujeito-leitor ao invés de *público receptor*, pois pontuamos que aquele engloba o propósito aqui difundido, isto é, melhor situa uma pessoa constituída sócio-histórica e culturalmente, que dialoga com o texto e efetiva as possibilidades dos significantes.

Assim,

Pode-se dizer que o texto é um dispositivo potencial [bem como um dispositivo potencializante] baseado no qual o leitor, por sua interação, constrói um objeto coerente, um todo. [...] [Deste modo,] O sentido é, pois, um efeito experimentado pelo leitor, e não um objeto definido, preexistente à leitura (COMPAGNON, 2010, p.147, grifo nosso).

Não obstante, prosseguimos no caminho de demonstrar que “[...] a operação de escrever implica a de ler como seu correlativo dialético e estes dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos” (SARTRE, 19993, p.93). Portanto, a exclusão – ou o esquecimento/apagamento/etc – de um desses fatores acabam por tornar o estudo do literário

limitado em si, uma vez que configuramos até então o papel primordial que se estabelece entre literatura, cultura e sociedade.

Apontamos, então, para a relevância na consideração de perceber o leitor como um agente preponderante e eficaz na recepção do texto literário e, não longe disso, dotado de certa bagagem que o antecede e também o perpassa, sendo este sujeito capaz de realizar interações com a obra, perfazendo-a continuamente. Assim sendo, se falamos em leitor(es), esse é um dos primeiros critérios que devemos tomar consciência: todo sujeito é capacitado para ler um texto. O que ponderamos, no entanto, é a diferença nos modos como o texto é concebido. Tomamos como base para essa primeira discussão a diferenciação feita por Roland Barthes. O sociólogo e crítico literário francês pontua:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. [Enquanto] Texto de fruição: é aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consciência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 1987, pp. 21-22, grifo do autor, grifo nosso).

Assim, Barthes aponta que a fruição só vai ocorrer quando a leitura não for aconchegante ao sujeito-leitor, quando o texto romper com a cultura. Se cômoda, ela não passaria de uma leitura prazerosa. Mas pensar em fruição por esse viés, talvez, seria esquecer que entre o confortável e o desconfortável existam outros níveis possíveis de desestabilizar esse sujeito-leitor. E assim, retomamos ao ponto chave dessa discussão: não podemos afirmar uma fruição eficaz, plena e equivalente a todo leitor, do mesmo modo como não podemos ser categóricos ao afirmar que não ocorra nenhum tipo de fruição. Aqui, pensamos em fruição como possibilidade de prazer e de desestabilização em qualquer nível de leitura.

A meta da arte é transmitir uma sensação quanto ao objeto, como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o do “estranhamento” das coisas e o da forma dificultada, um procedimento que aumenta a complexidade e a duração da percepção, uma vez que o processo perceptivo é fim em si mesmo para a arte e deve ser prolongado. (CHKLOVSKI apud ISER, 1999, p.133, grifo do autor)

Portanto, é verificável que podemos nos colocar na posição de também situar uma obra literária como um texto que compete ao leitor passear, verificar suas possibilidades e seus inúmeros significantes possíveis e plausíveis. Isto é, cabe ao leitor ser o *detetive particular* da obra literária, desafiando o proposto visível e não deixando que o livro faça deste leitor, alguém passivo (COMPAGNON, 2010). E, reiteramos, portanto, que essa função

dada ao leitor pode acontecer em diferentes níveis, pois nenhum sujeito é igual ao outro, e ainda que semelhantes, seus modos de vida e suas posições ideológicas, sua subjetividade e os processos pelos quais o constituíram não se convergem completamente, e em alguns casos, são mais divergentes que parecidos.

Consideramos, assim, que todo sujeito irá possuir diferentes níveis de leitura, e estes são mutáveis ao longo da trajetória deste leitor. O que pontuamos, portanto, é que

Em todo caso, as normas e os valores do leitor são modificados pela experiência da leitura. Quando lemos, nossa expectativa é função do que nós já lemos – não somente no texto que lemos, mas em outros textos –, e os acontecimentos imprevistos que encontramos no decorrer de nossa leitura obriga-nos a reformular nossas expectativas e reinterpretar o que já lemos, tudo que já lemos até aqui neste texto e em outros. A leitura precede, pois, em duas direções ao mesmo tempo, para frente e para trás, sendo que um critério de coerência existe no princípio da pesquisa do sentido e das revisões contínuas pelas quais a leitura garante uma significação totalizante à nossa experiência (COMPAGNON, 2010, p.146).

Seguimos, então, até o momento, a preferência de não *valorar* uma obra literária em si, mas precisamos pontuar a distinção que ocorre em reconhecer uma obra ou dar valor (positivo ou negativo) a ela. Isto é, apontamos a distinção entre *dar valor* e *valorar* a literatura.

No decurso da história, a humanidade tem << dado valor >> à literatura, oral ou impressa – isto é, tomou interesse nela, atribui-lhe uma valia positiva. Ao passo que os críticos e os filósofos que << valoraram >> a literatura, ou determinadas obras literárias, podem ter proferido um veredicto negativo. E, seja positivo ou negativo esse veredicto, passamos, em qualquer dos casos, da experimentação de um interesse a um acto de juízo. Pela referência a uma norma, pela aplicação de critérios, pela comparação de um objecto ou de um interesse com outros objectos ou interesses, calculamos o nível, o lugar hierárquico dele (WELLEK e WARREN, 1983, p.297, grifo do autor).

Em uma recente matéria da revista *Veja*, intitulada “Uma geração descobre o prazer de ler”, do jornalista Bruno Meier, percebemos como esse percurso valorativo entre as literaturas pode ocorrer. Afirma ele que “ler obras juvenis ou best-sellers é apenas o começo de uma longa e produtiva convivência com os livros. Essa é a lição que anima os jovens a se aventurarem na boa literatura atual e nos clássicos” (MEIER, 2011, p.99).

É interessante perceber como o jornalista já aponta a diferenciação entre uma literatura mais baixa e uma que ele identifica como *boa* ou *clássica*. Em um de seus quadros (ANEXO A), aponta que quem lê a série *Harry Potter*, da escritora britânica J. K. Rowling,

pode se aventurar a leituras como *Sherlock Holmes*, de Arthur Conan Doyle, *O nome da Rosa*, de Umberto Eco chegando a ler *O Decameron*, de Giovanni Boccaccio. O mesmo aponta para os leitores da saga *Crepúsculo*, de Stephanie Meyer, que podem passar por *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen, chegando a *Em busca do tempo perdido de Proust*, de Marcel Proust (ANEXO B).

O que percebemos, na leitura da reportagem é a valoração de Bruno Meier pelos livros já consagrados pela crítica. Aponta ele, que uma jovem de 21 (vinte e um) anos “caiu de amores pela leitura por meio de *Harry Potter*, anos atrás. Hoje, discute com desenvoltura sobre a obra do clássico russo Fiodor Dostoievski ou a do contemporâneo anglo-indiano Salman Rushdie” (MEIER, 2011, p.102).

Não é preciso que definamos, por hora, conceitos de *alta* ou *baixa*, pois o foco até então é identificar que há sujeitos-leitores dentro do sistema literário que propomos. Contudo, é importante que destaquemos que o processo de leitura pode ocorrer de forma distinta para cada um desses sujeitos. Isto é, seja pelo interesse por *best-sellers* – aqui grosso modo conceituado –, ou pela dita literatura clássica/canônica, percebemos que existe um público que não apenas recebe a obra passivamente, assumindo um papel de mero consumidor, mas tratam-se de sujeitos que interagem com suas leituras. É um público constituído por sujeitos e não por simples espectadores. Logo, se fôssemos ter que

[...] valorar a literatura em função e no grau da sua própria natureza. Mas qual é a sua natureza? Que é a literatura *como tal*? Que será a literatura <<pura>>? A forma por que pusemos estas perguntas implica um dado processo analítico ou redutor; uma resposta alcançada por idêntico processo concluiria por concepções de <<poesia pura>> – imagismo¹⁴ ou ecolalia¹⁵. Mas se tentarmos insistir nessa direcção, em demanda da pureza, teremos de decompor a amálgama de imagística visual e eufonia em pintura e música – e a poesia desaparece (WELLEK e WARREN, 1983, p.298, grifo do autor).

Reafirmando, portanto, não estamos até então, deflagrando sobre questões de *alta* ou *baixa* literatura, ou na busca de uma literatura *pura*, contudo a proposta é nos posicionar diante da importância desse sujeito-leitor para que se possa chegar, de fato, à literatura de uma cultura de massa, advinda dos processos socioculturais que se fixaram no século XX. Como vimos, esse sujeito é parte inerente para que se efetivem questões sobre sistema literário

¹⁴ Significado: Corrente literária e estética modernista do início do século XX, que defendia o uso de linguagem coloquial e com imagens, numa expressão precisa e directa. Disponível em <<http://www.priberam.pt/DLPO/default.aspx?pal=imagismo>> Acesso: 09 jul 2012.

¹⁵ Significado: Repetição automática de palavras ou de sons ouvidos. Disponível em <<http://www.priberam.pt/DLPO/default.aspx?pal=ecolalia>> Acesso 09 jul 2012.

diante a indústria cultural. Isto é, quando um livro, seja ele um mero produto de boas vendas (*best-seller/mega-seller*), uma literatura de massa (que pode ou não a estar entre os mais vendidos) ou cânone (livros já institucionalizados como tal), fisga leitores, ele cumpre um papel social, permitindo uma consolidação no que se refere à interação entre autor, obra e leitor. Ratificamos para que não haja confusão nas postulações já realizadas, que ser lido apenas, não implica valor estético e/ou literário, mas evidencia a criação de um sistema.

Para que fique mais clara nossa proposta, é necessário antes que façamos a diferenciação entre leitores e narratários. Adentramos a esse quesito, pois é de extrema importância que não haja a confusão entre ambos os conceitos, isto é, entre leitores reais – ou potenciais – e o narratário. Este último trata-se “[...] para quem o narrador se dirige, explicita ou implicitamente, no universo da narrativa [sem essencialmente existir]” (REUTER, 2004, p.39, grifo nosso.), isto é, não se trata necessariamente de um leitor real, qual a pouco mencionamos. O narratário é aquele sujeito para qual a narrativa irá se moldar, contudo este não é de *carne e osso*, mas imaginado, proposto, projetado...

Temos assim, que o narratário será constituído por um conjunto de signos que dão forma àquele *sujeito* para qual a história é contada, sem ele ainda existir, mas sendo uma projeção de quem ele seria. Enquanto isso, o leitor potencial será aquele sujeito historicamente marcado e socialmente constituído, que dialoga com a obra e a potencializa, dando outros e novos sentidos, em acordo com as possibilidades da mesma – logo, um sujeito-leitor. Podemos pensar também, desse modo, em leitores implícitos e reais. Sendo que

O leitor implícito propõe um modelo ao leitor real; define um ponto de vista que permite ao leitor real compor o sentido do texto. Guiado pelo leitor implícito, o papel do leitor real é ao mesmo tempo ativo e passivo. Assim, o leitor é percebido simultaneamente como estrutura textual (o leitor implícito) e como ato estruturado (a leitura real) (COMPAGNON, 2010, p.149).

O que verificamos, portanto, é que o leitor se torna parte estruturante do texto literário, e não apenas faz parte dessa composição, como ele também ultrapassa as simples categorias de estruturação para se potencializar dentro da(s) leitura(s). Portanto, devemos nos atentar para a necessidade de inclusão de sujeitos-leitores nas considerações acerca do literário, o que não significa postular que todo texto irá possuir valores estéticos e/ou literários, como já mencionamos.

Reiteramos o esclarecimento dessa posição que é primordial, pois se todo texto fosse assim considerado, jornais e revistas seriam a principal vertente da literatura mundial desde o 53

surgimento da imprensa, perdendo apenas para os *folders* e panfletos publicitários na atualidade. Não podemos, portanto, nos ater a pensamentos extremistas que visam um dos três fatores já mencionados (autor, obra ou leitor), mas considerar não apenas esses três elementos, como suas relações perante a história e a cultura quais pertencem. Contudo, se assim temos que trabalhar com o literário, de que forma podemos distinguir uma literatura como melhor que outra? Podemos diferenciar desse modo? Ainda, é importante refletir sobre uma problemática que se torna maior e mais abrangente: o que é literatura? O que se pode considerar literatura?

3.1 Contextos literários e seus diálogos possíveis

Um fato devemos conceber antes de nos direcionar para as possíveis respostas das indagações até então realizadas: o valor do literário deve ser conferido à obra, e não aos que a institucionalizam como tal. Desse modo, é necessário que o texto literário volte a ocupar o lugar de destaque, não se situando à margem (TODOROV, 2009, p.11). Por esse ponto, é importante que tenhamos claro que os teóricos – bem como os críticos de quaisquer âmbitos – têm apenas a função de tornar o literário visível, e não impor valores pessoais ou postular outros inexistentes, quiçá subvertê-los e/ou inventá-los. Logo,

Cabe à teoria da literatura [seus teóricos, críticos e a nós professores] esclarecer essas hipóteses habituais [acerca do discurso literário], a fim de que saibamos melhor o que fazemos quando o fazemos. [...] O objetivo da teoria é, na verdade, desconsertar o senso comum. Ela o contesta, o critica, o denuncia como uma série de ilusões – o autor, o mundo, o leitor, o estilo, a história, o valor – das quais lhe parece indispensável se liberar para poder falar de literatura. Mas a resistência do senso comum à teoria é inimaginável. (COMPAGNON, 2010, p.251, grifo nosso).

Deste modo, compreendemos que é preciso que se desconcerte não apenas o senso comum, sendo este não apenas o que concerne à dita *massa*, mas desestabilizetambém o que se refere ao que já está *institucionalizado*. Este um dos principais objetivos da teoria: não se acomodar para nenhum dos lados e fazer pensar.

Portanto, não há necessidade de se estabelecer para a teoria um sinônimo de regra, pois ela não o é. Ela serve como parâmetro, e como não há – nem deve haver – uma teoria absoluta, falemos sim em parâmetros, onde elas – as teorias – conversem entre si, mas não há 54

exclusão total nem o inverso. Logo, é preciso que haja diálogo teórico ou ficaremos estagnados, estanques em nossas propostas. Apontamos então para a eficácia em se perceber *teorias literárias*, e não apenas *teoria literária*. Se elas falham ou se tornam incompletas, ainda assim obtém o mérito de desestabilizar ideias pré-concebidas, abrindo lacunas e caminhos para futuras propostas (COMPAGNON, 2010). É importante que fiquemos atentos a perceber também que

A teoria da literatura, como toda epistemologia, é uma escola de relativismo, não de pluralismo, pois não é possível deixar de escolher [pois, quem fala, fala de um determinado ponto]. Para estudar literatura, é indispensável tomar partido, decidir-se por um caminho, porque os métodos não se somam, e o ecletismo não leva a lugar algum. A *dobra crítica*, o conhecimento das hipóteses problemáticas que regem nossos procedimentos são, portanto, vitais (COMPAGNON, 2010, p.256, grifo nosso, grifo do autor).

Por isso reafirmamos que as teorias não são sinônimas e não devem ser tomadas como regras. Elas se convergem em pontos, divergem em colocações, mas não são meros somatórios teóricos. Isto é, se há relações entre elas, não implica que sejam contingentes, elas possuem propósitos e se complementam. Não há, pois, um ecletismo de métodos, contudo posições que se imbricam. Do mesmo modo em que não há uma soma de métodos, mas relações que se estabelecem a partir de determinados apontamentos.

Doravante, depois de esclarecer posições sobre teoria e crítica, podemos retomar aos questionamentos acerca do literário. Percebemos que existe na literatura uma *obrigação* na hierarquização de um discurso em relação a outro, isto é, há uma necessidade de se estabelecer por que uma literatura é ou não superior à outra, e conseqüentemente, há uma cogente para estabelecer parâmetros que justifiquem essa sobreposição entre textos literários. Essa dicotomia que ocorre, entre *alta literatura* e *baixa literatura* é comum e importante, pois é a partir dela que se fixam posições do cânone literário e do dito clássico. Percebemos então um preceito:

O clássico transcende todos os paradoxos e todas as tensões: entre o individual e o universal, entre o atual e o eterno, entre o local e o global, entre a tradição e a originalidade, entre a forma e o conteúdo. Essa apologia do clássico é perfeita, perfeita demais para que suas costuras não cedam com o uso (COMPAGNON, 2010, p.230).

Logo, é importante que tenhamos consciência e a preocupação em compreender de que não há equidade literária, porque nenhuma obra é idêntica à outra. Por entender esse posicionamento, trabalhamos com o preceito de equivalência, aonde um texto literário pode se

assemelhar a outro em referência a qualidade específica em determinada análise, estilo, modo ou época de produção, por exemplo. Não se esquecendo do fator preponderante que é o sujeito-leitor perante a obra. E deste modo, apontamos para o recorrente equívoco no que se refere à maneira em que ocorre essa separação entre *clássico* e *neoclássico*, isto por que parece não haver a preocupação de análise do que se é considerado ou não como obra clássica, principalmente quando observamos as obras publicadas com o auxílio da indústria cultural.

Na maioria das vezes esses parâmetros que norteiam as escolhas são arbitrários e conservadores – e para os mais antiquados são irredutíveis –, o que torna ainda mais grave pensar que essa divergência que ocorre seja política e não literária ou estética. Defendemos, portanto, que se deve sim tomar partido acerca dos propósitos de um estudo, delimitar caminhos e métodos, entretanto em nenhum momento podemos limitar essa escolha como se fosse única. Não há como, pois, fazer de nossas escolhas ilhas isoladas do mundo, pois existem outros milhares que nos rodeiam, formando arquipélagos. Ou seja, optar por um caminho não impõe a supressão de outro e seu fechamento. O que se passa a propor agora, não é mais a afirmação *de que* um clássico é melhor que um produto da massa, porém a indagação *por que* esse clássico é realmente melhor que a literatura de massa em questão e por quais parâmetros norteiam essa posição.

Quando se escolheu os *melhores* pelo jornal *Folha de São Paulo*, ou quando Ítalo Calvino selecionou os seus clássicos, inúmeros caminhos possíveis foram percorridos, e as escolhas podem não ter sido iguais para todos, pois os recortes são subjetivos e não apenas tangem o sujeito, mas o atravessa por inúmeros pontos. Portanto, o mesmo ocorreu quando José Nêumanne Pinto elegeu os cem melhores poetas brasileiros, pois esses poetas não condizem, de fato, como os melhores em um crivo geral e único, mas parte de um pressuposto que Nêumanne elegeu para selecionar os que ele assim considerava, como um leitor que carrega um histórico e uma experiência de vida.

É interessante perceber, também, que essas seleções de obras e autores são geralmente realizadas por pessoas já consagradas ou representativas da área cultural, e apesar de não refletirem o todo, acabam por nortear as escolhas de muitas pessoas. Isto é, se eu não conheço nada sobre um determinado assunto, provavelmente eu vou me basear por alguém que é da área, ainda que eu não o conheça e não saiba de seus interesses e sua trajetória dentro do tema.

Um bom exemplo é o escritor e crítico Mário de Andrade, que em agosto de 1938 foi convidado (entre outros nomes) pela *Revista Acadêmica* a selecionar os dez melhores contos brasileiros. A *Revista Acadêmica* nasceu do jornal *Dom Casmurro* e publicou setenta números, entre os anos de 1933 e 1945 (RUFFATO, 2011, p.7). Mário, ao comentar acerca de suas escolhas, afirma que os dez contos brasileiros de maior destaque, seriam, pelo menos, duas dúzias de contos. E por essa razão elege 24 (vinte e quatro) contos, destacando entre eles autores como Machado de Assis – unânime entre todos os escritores convidados –, Hugo de Carvalho Ramos, João do Rio, Monteiro Lobato entre outros (ANEXO C). O curioso, no entanto, é sua última escolha, que prefere deixar *vaga para o conto desconhecido*. O que nos leva a pensar que dentre todos os contos, ele não escolheu nem um que fosse seu, deixando que o leitor ali completasse o espaço vazio.

O que pontuamos, portanto, é que as escolhas são sempre firmadas por um viés, mas não verificam todos os lados possíveis. Seria como um prisma, onde podemos perceber por um lado apenas, mas nunca deter a visão ampla do mesmo. Não há, pois, possibilidade de se buscar uma *verdade absoluta*, mas é possível perceber verdades que se direcionam por um determinado ponto e que condizem com somente uma visão, uma proposta das muitas plausíveis e possíveis. Outro fator preocupante está no esquecimento de quesitos como tempo, sociedade e cultura quando se fala em literatura, passando a se utilizar um modo comparativo entre o que já está no cânone e é considerado clássico e o que não é igual ao que já foi feito e estabelecido como tal.

Grosso modo, parece que se postula que se não é igual ao que já foi feito, não pode ser literatura. Certamente precisamos de uma dose de passado, mas embriagar-se nele é um erro. Pois, além da possibilidade de nos viciarmos, a ressaca é muito dolorosa. O ontem nunca será o hoje e nem o poderá sê-lo. Se assim fosse, viveríamos de *ontens*. E os que viveram ontem, viveriam de outros *ontens*. Pensar assim é retroagir! O que seriam os ideais dos modernistas diante as demais vertentes estéticas da literatura que o antecederam? Ainda, a contraposição do realismo perante o romantismo? Deveriam ser consideradas então apenas as epopeias no cânone? *Não é bem assim que pensamos acontecer!*

Alberto Martins, em sua dramaturgia, *Uma noite em cinco atos*, nos propõe uma discussão acerca do literário. Revivendo três grandes nomes da literatura brasileira, Álvares de Azevedo, Mário de Andrade e José Paulo Paes, ele nos leva em uma viagem literária pela cidade de São Paulo. Em uma das passagens, das muitas instigantes da obra, podemos 57

perceber como a contemporaneidade, retratada por José Paulo Paes (Zé Paulo), se perde em si, buscando no passado o que não precisa, esquecendo-se de seu próprio presente. Vejamos o exemplo:

Álvares
É isso que os poetas deveriam ser. Abridores de caminhos.

Zé Paulo
Ou farejadores de água.

Álvares
Ou criadores de alfabetos.

Zé Paulo
Ou um monte de coisas ao mesmo tempo... mas, sinceramente, não sei se isso ainda é possível.

Álvares
Por quê?

Zé Paulo (*suspira, parece cansado de explicar*)

Álvares, aconteceram muitas coisas... Não sei se você entenderia, mas preste atenção: uma cidade pode mudar muitas vezes de lugar, mas um poço, não. (*Pausa*) E nós, perdemos a entrada do poço. Por um momento, achamos que estava no futuro. Agora, não.

Álvares
E faz sentido procurá-lo no passado?

Zé Paulo
Não, também não... Acontece, Álvares, que nós perdemos a entrada.

Álvares
E eu estou procurando a saída.

Zé Paulo
Você não entendeu: não há saída.

Álvares
Você e sua claustrofobia.

(MARTINS, 2011, pp.86-87, grifo do autor)

Percebemos, portanto, que o poeta José Paulo Paes questiona ao romântico Álvares de Azevedo a busca acerca do fazer/ser literário. Enquanto este, por sua vez, responde indagando se *faz sentido* procurar no passado, o que os contemporâneos creem que perderam. Outra vez à frente, ainda mais enfático, Álvares retoma com afirmações fortes, que explicitam os contornos da pesquisa.

Álvares (*para Zé Paulo*)

Ridículo. Você é ridículo... Todo esse drama, todo esse gigantismo patético tipo século XX... Vocês são muito piores que nós: mais nefastos, mais cínicos, mais pretensiosos do que foram nosso *spleen* e as nossas ilusões *fin-de-siècle*...

Zé Paulo

Eu avisei: nós somos bem seus filhos.

Álvares

Não me use como desculpa. Nós pelo menos formulamos os nossos próprios problemas. Os de vocês estão dados, são tão reais quanto o fedor que sobe desse rio e vocês vivem mergulhados na abstração... Não conseguem enxergar um palmo diante do nariz!

(MARTINS, 2011, p.89, grifo do autor)

O que nos é proposto, portanto, é que não devemos olhar para o passado com os olhos do presente. A eterna nostalgia, o duradouro saudosismo, apenas nos remete a um passado perfeito, mas que não condiz com o presente histórico. Esse mesmo sentimento é retratado no filme de Woody Allen¹⁶, *Meia noite em Paris*¹⁷, onde o protagonista, interpretado por Owen Wilson¹⁸, realiza uma inacreditável viagem temporal e conhece a Paris de outros tempos – Época de Ouro e *Belle Époque* –, com seus cenários e personagens, entre eles Gertrude Stein¹⁹ e Salvador Dalí²⁰, por exemplo.

Contudo, o que devemos entender, como bem postula o filme, é que viver de forma nostálgica é viver sempre em uma negação do presente. Isto é, temos uma noção errônea, romântica quiçá, em acreditar que um período temporal diferente é melhor que o nosso. Contudo, se houvesse a possibilidade de voltar no tempo e viver um dito passado, este acabaria se tornando o nosso presente, logo, tão incompreendido quanto o anterior.

Logo, seja nas escolhas proferidas ou no eterno saudosismo de uns, podemos então postular que

É clássico, definitivamente, [...] o que fala de tal maneira que não se reduz a uma simples declaração sobre alguma coisa que desapareceu ou a um simples testemunho de alguma coisa a ser interpretada; é, ao contrário, o que

¹⁶ Cineasta estadunidense ganhador de 5 estatuetas do Oscar e indicado ao mesmo prêmio mais de 10 vezes. ¹⁷ Título original: *Midnight in Paris* (2011). O filme foi um dos maiores sucessos de bilheteria do diretor e roteirista Woody Allen.

¹⁸ Ator e roteirista estadunidense. Conhecido por filmes como *Uma noite no museu* e *Marley e eu*.

¹⁹ Escritora, poeta e feminista nascida nos Estados Unidos da América, mas falecida na cidade de Paris, França em julho de 1946.

²⁰ Pintor nascido na Catalunha – Espanha.

em qualquer presente diz alguma coisa, como se o dissesse unicamente a si mesmo (GADAMER apud COMPAGNON, 2010, p.240).

Portanto, não se trata de renegar o que o foi, mas perceber os limiares do presente, sem a total retomada ao passado. Por esse ponto, a literatura não pode ser concebida arbitrariamente ou obter em si esse caráter arbitrário, contudo deve ser entendida e percebida em consonância à sua função social e tempo, e este entendimento “[...] comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de certa ordem na sociedade”

(CANDIDO, 2000, p.41). Não podemos reviver os tempos de Álvares de Azevedo, ou vivenciar uma nova *Belle Époque!* *Qual seria o sentido de reviver o passado?* Precisamos, no entanto, entender o seu funcionamento social e seu contexto e a partir de determinado(s) ponto(s) perceber sua relevância e as consequências que nos propiciaram. Deste modo, é preciso lembrar que quem coroa a função social, através da expressão, é a comunicação. Não perceber os modos como a indústria cultural interage com a literatura e deixar permanecer uma ideia pré-concebida retoma as falácias que já mencionamos outras vezes. Isso, pois

[...] a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão, coroada pela comunicação. Mas quase sempre, tanto os artistas quanto o público estabelecem certos desígnios conscientes, que passam a formar uma das camadas de significado da obra. O artista quer atingir determinado fim; o auditor ou leitor deseja que ele lhe mostre determinado aspecto da realidade (CANDIDO, 2000, pp.41-42).

Logo, podemos partir desse arranjo e alargar o conceito proposto, compreendendo que “[...] o texto literário é o lugar dialético onde se articulam estruturas textuais e extra-textuais, participando do tema, justamente, das duas séries” (MACHADO E PAGEAUX, 2011, p.120). Deste modo, encaminhamos para uma indissociável relação entre o estudo do funcionamento interno de um texto e sua função sociocultural, percebendo suas relações com o tempo de produção e recepção.

Se falarmos de uma pesquisa acerca da literatura de massa, estamos justamente tentando propor um estudo que perceba como essa decorreu e se estabeleceu, isto é, uma observação não apenas concreta, mas concisa acerca do fenômeno, que estabeleça em sua análise aspectos intrínsecos e extrínsecos, e desse modo, permear demais princípios analíticos da obra literária e sua relação com social e cultural. O que nos leva a perceber que um trabalho de análise, crítica e teoria interessante para a literatura “[...] deveria partir da

observação concreta dos fatos, passar às análises estruturais e comparativas, para chegar à sua função na sociedade, sem sacrificar o aspecto estético nem o sociológico” (CANDIDO, 2000, p. 42).

Lembrando que não estamos em nenhum momento afirmando que leitores de massa são *iletrados*, pelo contrário, pois são os próprios leitores de massa – e de *best-seller* e *mega-seller* – que estimulam não apenas a leitura literária, como identificamos na reportagem proposta por Bruno Meier, como a venda de livros. Assim, conseqüentemente, movimentam a própria literatura contemporânea. O que inferimos é que seria mais interessante e instigante para os estudos literários essa proposta de teoria e análise, sem a rejeição de aspectos relevantes para a verificação de um fenômeno literário. Pois, o que nos interessa é justamente a combinação da análise estrutural com a da função social, independente dos grupos que a literatura venha pertencer (CANDIDO, 2010).

Reiteramos esse pensamento, pois quando falamos em literatura de massa, essa posição de exclusão, desconsiderando os aspectos mencionados, é ainda mais ferrenha, pois o que se percebe é a rejeição dessas obras aos olhos de uma elite literária, que ainda parece se manter estagnada em uma época, não percebendo as mudanças sociais e culturais que englobam a literatura, o leitor e o próprio mundo. Essa percepção que envolve questões de cunho social e cultural foi, sem dúvida, um ganho histórico para as teorias culturais e literárias, pois nos levam a perceber que todo tipo de cultura pode possuir seus modos de expressão artística (EAGLETON, 2010).

Mas, se de um lado elas tornam visíveis às culturas minoritárias, por outro as associa ao mercado industrial, causando uma balbúrdia no cerne do já preconizado. Isto é, ao mesmo tempo em que se tem maior visibilidade, ela só é possível, em quase todos os casos, através de quesitos mercadológicos. Sendo assim, podemos dizer que o problema da literatura de massa e dos *sellers* é justamente ser visíveis demais ao público leitor, enquanto a outra literatura – a dos clássicos – tem a necessidade de ser proferida pelos críticos.

É importante que percebamos que esses mecanismos alavancam diversos tipos de obras, não apenas advindas dos séculos XX e XXI, mas reiterando e ressignificando outras. Logo, não estamos atribuindo valores e funções sociais acima do literário ao perceber não apenas o poder da indústria como demais elementos extrínsecos, mas entendendo que a literatura se permite utilizar de fatores de (re)produção para se fixar e, ainda, passear por

campos afins, sem deixar de sê-la. Esses fatores corroboram para o estudo de forma imprescindível, pois salientam as possibilidades das obras literárias. Afinal, o que seria da literatura, também, se não petição de princípios possíveis e plausíveis? Ou, o que seria ler, por exemplo, Monteiro Lobato rechaçando uma percepção social de suas obras? Enfatizamos, portanto, perguntando o que será da literatura se esquecermos de que foram *best-sellers/mega-sellers* que retrataram de forma peculiar questões acerca da segunda guerra mundial e nazismo?

Ora, tanto quanto sabemos, as manifestações artísticas são coextensivas à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento necessário à sua sobrevivência, pois, como vimos, elas são uma das formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual. São, portanto, socialmente necessárias, traduzindo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e de integração que não é possível reduzir a impulsos marginais de natureza biológica (CANDIDO, 2000, p.61).

E não podemos considerar como impulsos biológicos apenas, como não devemos inferir que sejam manifestações exclusivamente condicionantes para o sujeito, pois, como vimos, são elementos necessários e inerentes à sociedade. Pensar somente em condicionamento de sujeitos, desmerecendo suas interações com o meio e seu histórico, seria reduzir esse sujeito a um espectador, isto é, apenas assiste e ouve.

Compagnon (2010, p.150), apoiado em Iser, tece considerações acerca de *repertórios*²¹ que os sujeitos carregam, afirmando que o repertório é

[...] o conjunto de normas sociais, históricas, culturais trazidas pelo leitor como bagagem necessária à sua leitura. Mas também o texto apela para um repertório, põe em jogo um conjunto de normas. Para que a leitura se realize, um mínimo de interseção entre o repertório do leitor real e o repertório do texto [...] é indispensável.

Percebemos assim que diante dos novos textos que surgem, o leitor possui um papel preponderante, pois precisa estar mais atento para interagir como texto, preenchendo as lacunas advindas dele. Desse modo, podemos afirmar que “estamos diante de um fenômeno já assinalado em relação à literariedade” (COMPAGNON, 2010, p.151): o universalismo da obra.

Não podemos, entretanto, dizer que toda literatura de massa seja proveniente e promova valores universais. Pois sabemos que

²¹ Grosso modo, para melhor entendimento do leitor, o que Wolfgang Iser denomina de *repertório*, Hans Robert Jauss chama de *horizonte de expectativa*.

A cultura industrial nascente – imprensa popular e cinema mudo [e a literatura, talvez ainda mais incisiva] – não faz senão investir na corrente do imaginário popular. Nenhuma ruptura, portanto. Os romances-folhetins e os filmes folhetinescos se multiplicam sobre os mesmo modelos. E efetivamente, o público das primeiras décadas do cinema é o público popular, o mesmo que o dos folhetins. Mas desde 1920, e sobre tudo a partir de 1930, os temas do imaginário burguês se desenvolvem [...] (MORIN, 1997, p.60, grifo nosso).

Então podemos perceber que a literatura da cultura de massa, em um determinado ponto, age como consequência dos movimentos sociais, culturais e históricos que o antecederam.

Portanto, a negação ou recusa nos modos em se propor a literatura é entrar em um paradoxo. Se ora as forças institucionalizantes reprimem a entrada da literatura de massa nos estudos literários, subjungando seu valor, por outro, ela fecha as portas para quaisquer outras literaturas que venham a emergir do popular. Não é propício que esperemos intelectuais para fazerem uma nova semana de arte moderna, pois além de simples repetição, seria digerir a cultura que outrem nos impõe. Basta refletir um pouco e perceber que essa posição seria mais uma homogeneização da cultura do que a utilização dessa indústria para ser ouvida.

O que a sociedade precisa acreditar, em primeiro momento, é que não há um pós-modernismo nos termos que se proferem, e somos bem enfáticos quando afirmamos nessa não existência. Isso, pois entendemos e percebemos que não há corrente que se rebela ou dá continuidade ao que os modernos e vanguardistas dos quatro cantos do país propuseram. Isto é, entendemos que ainda não há um movimento literário fortemente marcado posterior ao modernismo, para que assim possamos conceber o “pós-modernismo”. Contudo, o que identificamos é uma experimentação de novos rumos na literatura e cultura de massa, que ora se enquadram e ressignificam alguns elementos já existentes, ora permeiam os limiares de outras sociedades e culturas, traçando conjecturas ainda escondidas. Ora aproxima o leitor com sua experimentação da linguagem simplória, mas traz novas formas de apresentar essa simplicidade. Trata-se de uma consequência do que foi o passado, não uma ruptura em si.

Portanto, é verificável, principalmente com a inserção dessa literatura que agora ganha mais espaço a percepção de que

A cultura de massas tem uma lógica de produção, de distribuição e de consumo completamente distinta e muito mais dinâmica da que é própria da cultura universitária e os seus produtos vão apertando o cerco à alta cultura universitária, quer porque reciclam constantemente os produtos desta, quer

porque concorrem com ela na formação do universo cultural dos estudantes (SANTOS, 2000, p.193).

Logo, o que verificamos é que “[...] a universidade tal como hoje a conhecemos é um produto do projecto iluminista e este é um projecto elitista” (SANTOS, 2000, p.194). Como pensar que esse projeto poderia pensar a agir diferente? O cerne da questão se encontra justamente nesse ponto, ela pode sim pensar de forma distinta. Para tanto, é importante lembrar de que “os anos sessenta foram dominados pela tentativa de confrontar a cultura de massas no seu próprio terreno, massificando a própria alta cultura” (SANTOS, 2000, p.194). E por essa razão, também encontramos uma possibilidade de um pensamento que possa divergir dos demais, ainda que proferido dentro de um projeto iluminista/elitista. Precisamos então repensar a segunda metade do século XX e os percalços sofridos por ela, e não apenas aceitar a velha nostalgia do que foi e nunca voltará do mesmo modo.

É interessante perceber ainda que, há certo tempo, a preocupação dos intelectuais recaía sobre a efetiva contribuição das artes para a humanidade, promovendo a difusão do conhecimento. Contudo, os acadêmicos atuais, que deviam dar continuidade a esta perspectiva, se tornaram alheios, em muitos casos, pois tendem a limitar o conhecimento às suas pesquisas ou acabam por se fixarem a moldes passados. Isto é, acabam por tornar esse conhecimento, antes amplo, por algo objetivado (EAGLETON, 2010). Culpa essa seria do capitalismo que deixa os acadêmicos receosos com a literatura contemporânea? Ou dos acadêmicos que se deixam levar por um saudosismo utópico e, aparentemente, sem fim?

Se o capitalismo por um lado fabrica a literatura, por outro ele pode dar voz àquelas que sem ele não poderiam ser fabricadas em outros tempos. Se não fossem os folhetins de outrora, voltados para a venda, não conheceríamos, talvez, grandes nomes da literatura mundial. É evidente que na relação literatura e capitalismo, o capitalismo não deva ser considerado o mocinho dessa história, mas também não deve ser condenado como vilão.

A arte, de maneira geral, teve que se adequar aos processos de industrialização para que pudesse sobreviver. Não há dúvidas que exista a produção em série, como não há questionamento que esse tipo de produção possa também ter uma preocupação estética e literária. Contudo, analisar esse mercado industrial como o vilão da arte resultará em um parecer equivocado. Afirmamos tal posição, pois “apreciação estética não é universal: ela depende da inserção cultural dos sujeitos. Uma mesma obra é lida, avaliada e investida de significações variadas por diferentes grupos culturais” (ABREU, 2006, p.80).

Logo, o que se percebe é que “o problema do momento é que os ricos têm mobilidade, enquanto os pobres têm localidade. Ou melhor: os pobres têm localidade até que os ricos metam as mãos nela” (EAGLETON,2010, p.38). Isto é, as massas ainda não possuem voz por não terem espaço. E nessa dicotomia, quando o pobre, ou a massa, possui um mecanismo que lhe dá voz, é veiculado que são manipulados, não podendo haver o processo inverso. Postulamos que se há uma indústria cultural que permite qualquer sujeito publicar suas ideias, esse *pobre* sai do anonimato, e não o processo inverso, que essa indústria cultural apenas imprime o que quer que seja consumido. Portanto, “se o leitor é “seduzido” a viver os acontecimentos do texto, participação essa que no final contraria os valores em que acredita, o resultado é muitas vezes a condenação de livro e autor” (ISER, 1999, p.155, grifo do autor).

Podemos nós, qualquer um, publicar uma releitura moderna de Romeu e Julieta, trocando Julieta por Júlio, aprimorando a história para questionamentos de gênero, trabalhando a adaptação dessa obra para o contemporâneo e isso não seria imposição dessa indústria cultural. Logo,

Não posso fazer um julgamento comparativo entre minha cultura e a sua porque meu julgamento tem que ser feito de *dentro* da minha cultura, não de algum ponto desinteressado fora dela. Não se existe um lugar assim para se estar. Então, ou estamos dentro, e somos cúmplices, ou estamos fora e somos irrelevantes (EAGLETON, 2010, p.86).

Precisamos tomar consciência de que haverá sempre um sujeito que dialoga com as obras, potencializando níveis de leitura diferenciados, podendo ele eleger o que absorve, não sendo obrigado a comprar o produto que lhe é indicado por essa indústria mercadológica. Ninguém vai a uma livraria e o vendedor lhe obriga a comprar a *Saga Crepúsculo* ou alguma obra de Paulo Coelho. Aliás, quem nunca foi a uma livraria em que o vendedor sequer sabe acerca de literatura? Ou o contrário, livrarias cujos vendedores sabem mais que muitos professores da área? Esses livros podem estar nas prateleiras, bem visíveis para que possam chamar a atenção, porém a decisão de comprá-los e lê-los é única e exclusivamente do sujeito. E ainda, se induzido, caso perguntem, a leitura é um ato individual, podendo ele deixar o livro de lado quando bem entender.

Isso ocorre por que o sujeito-leitor não é mero espectador, pois ele constrói o texto na medida em que “[...] o texto constitui seu próprio sujeito-leitor” (ISER, 1999, p.91).

Assim, podemos dizer que a bagagem que é trazida por esse sujeito adquire significados e esses se relacionam com a obra, potencializando-a. Permite, por sua vez, que os sujeitos 65

possam exprimir-se, gerando, portanto, certa identificação. Não obstante, do mesmo modo de que esse sujeito carrega consigo esses repertórios, o meio pelo qual a obra e o sujeito estão inseridos influencia de forma preponderante nessa concepção, seja na leitura da obra ou nos modos em se concebe a arte literária.

Todos sabem – para dar mais um exemplo – a influência decisiva do jornal sobre a literatura, criando gêneros novos, como a chamada crônica, ou modificando outros já existentes, como o romance. Com a invenção do folhetim romanesco por Gustave Planche na França, no decênio de 1820, houve uma alteração não só nos personagens, mas no estilo e técnica narrativa. É o clássico “romance de folhetim”, com linguagem acessível, temas vibrantes, suspensões para nutrir a expectativa, diálogo abundante com réplicas breves (CANDIDO, 2000, pp.29-30, grifo do autor).

Os chamados folhetins eram pequenas histórias postadas periodicamente em rodapés de jornais que buscavam, de maneira clara, aumentar suas vendas. Cada dia um novo capítulo era publicado nesses periódicos, fazendo com que os leitores adquirissem o jornal seguinte e continuassem a ler essas narrativas (SODRÉ, 1988). Não seria, portanto, os folhetins literatura de massa? Uma vez que sua feitoria se relacionava justamente ao *mercado consumidor*? Se assim for, nomes como Alexandre Dumas, Charles Dickens, Fiódor Dostoievski, Bernardo Guimarães e José de Alencar seriam escritores de uma literatura de massa para suas épocas, pois todos eles foram escritores folhetinescos.

Logo, temos que a literatura é composta por facetas, e por essa razão se estabelece em conformidade com o tempo, espaço e aceitação desses sujeitos-leitores perante sua sociedade e sua cultura. Até por que “ser simplesmente uma cultura de algum tipo já ~~era~~ [é] um valor em si; mas não faria mais sentido elevar uma cultura acima de outra [...]” (EAGLETON, 2005, p.27, grifo nosso). E a partir desse ponto, questionamos: uma literatura que agrada ao grande público leitor será sempre uma obra de menor valor? Seria uma premissa interessante se pensarmos que

[...] o primeiro público se engana sempre: [que] ele aprecia, mas por falsas razões. E apenas a passagem do tempo revela boas razões, as quais se elaboravam obscuramente na escolha do primeiro público, mesmo que esse não ~~compreendesse~~ [compreenda] a razão dos efeitos (COMPAGNON, 2010, p.247, grifo nosso).

Mas serão sempre os propósitos temporais que aclamam uma obra literária? Podemos ainda inferir, depois do que pontuamos, que esse público é inteiramente puro e inocente? Talvez uma posição seja considerar que

É o afastamento no tempo que é, em geral, considerado como uma condição favorável ao reconhecimento dos verdadeiros valores. Mas um outro tipo de afastamento propício à seleção dos valores pode ser fornecido pela distância geográfica ou pela exterioridade nacional, e uma obra é muitas vezes lida com mais sagacidade, ou menos viseiras, fora das fronteiras, longe de seu lugar de surgimento, como foi o caso de Proust na Alemanha [...] (COMPAGNON, 2010, p.248).

Logo, não é apenas o tempo que propicia melhor entendimento sobre os valores literários, mas questões geográficas e, aqui complementamos, questões de público. Não somos taxativos afirmando que toda obra que ganhe gosto do público seja lida e se torne o ápice literário, mas postulamos que cabe aos literatos perceberem aspectos dessa obra que efetivaram dentro de um determinado sistema. Enfatizamos essa posição por entender também que

O argumento da posteridade ou da exterioridade é o mais tranquilizador [de fato]: o tempo ou a distância fazem a triagem; tenhamos confiança neles [porém não apenas neles]. Mas nada garante que a valorização de uma obra seja definitiva, que sua apreciação mesma não seja um efeito da moda. (COMPAGNON, 2010, p.248, grifo nosso).

Por isso ponderamos, e aqui reiteramos, que também não é sempre que toda obra que possua sujeitos-leitores em grande proporção seja considerada literatura e que possua valores que as concebiam como tal. Contudo, é inquestionável afirmar que foi *moda* ler os folhetins de Machado de Assis, mas não precisou total afastamento do tempo e geográfico para perceber que suas obras possuíam valor literário, mesmo com um público leitor assíduo, como já vimos nas escolhas dos melhores contistas brasileiros da *Revista Acadêmica*. Isso para não falarmos de Gustave Flaubert na literatura francesa ou Conan Doyle, na literatura britânica. E seria possível, então, nos indagar, quem foi melhor entre eles? Seguramente sim! Mas somente é possível se nos perguntarmos com quais parâmetros os avaliamos. Isto é, dependendo do modo como são analisados, um pode se tornar melhor que outro em algum quesito, mas não superar os demais em outros.

Todavia, não é mais importante que saibamos quem foi *o melhor*, mas sim que ambos atingiram seus propósitos. O que falta, portanto, é o desequilíbrio/desestabilização no que tange os estudos de teoria e crítica literária, pois o conformismo nunca concebeu a literatura nenhum acréscimo, o extremismo tampouco, contudo este último consegue sair do estado alarmante que é estar parado, estagnado em um ponto onde se repete o que já foi feito e espera apenas compilações do já consagrado clássico ou suas cópias.

Por essa razão, pensando também nesse público leitor de Machado de Assis, Gustave Flaubert, Conan Doyle e outros, seria incorreto pensar que somente “a obra que venceu a prova do tempo é digna de durar, e seu futuro está assegurado. [Logo, não] Podemos ter confiança [apenas] no tempo para depreciar a obra que agradava a um público fácil [...]” (COMPAGNON, 2010, p.246, grifo nosso), é preciso revitalizar os elementos analíticos que consagram uma obra, bem como não optar pela exclusão de outra por agradar a um público.

Assim, percebemos que

A sociedade, com efeito, traça normas por vezes tirânicas para o amador da arte [e para todo o público], e muito do que julgamos reação espontânea da nossa sensibilidade é, de fato, conformidade automática aos padrões. Embora esta verificação fira nossa vaidade, o certo é que muito poucos dentre nós seriam capazes de manifestar um juízo livre de injunções diretas do meio em que vivemos (CANDIDO, 2000, p.32, grifo nosso).

Contudo, se formos tão radicais, logo chegaremos à conclusão de que a literatura não passaria de posições ideológicas consagradas por uma elite letrada, principalmente pensando no tempo atual, onde as democracias ampliam ou pelo menos tentam ampliar as práticas de leitura e o acesso ao conhecimento. Isto desconstrói, portanto, a ideia de “elite letrada”. Por outro lado, a literatura de massa – os best-sellers e mega-sellers – não acabam por se tornar também obras da elite letrada? O que se definir então por elite letrada nos padrões atuais?

Isto é, considerar tudo como resposta automática seria *despropor* tudo o que o sujeito conseguiu ao longo de décadas. Seria, portanto, desconsiderar o movimento feminista ou homoafetivo, por exemplo. Logo, pontuamos que a sociedade traça sim normas tirânicas, pois ela é concebida por panópticos que nos circundam a todo o momento. Mas é inegável que o sujeito não é um mero deglutidor dessas tiranias normativas, e quando falamos de literatura, se torna ainda mais irrelevante pensar nessa dominação.

A literatura não parte de um pressuposto, mas tangem pressupostos possíveis e estes, estão incluídos nas dinâmicas sociais e culturais que envolvem público. O público, no entanto, não se refere apenas a indivíduos passivos, porém também se acopla a inúmeros sujeitos que dialogam com os discursos propostos e através deles promovem novas possibilidades de leituras. Portanto, “[...] uma sociedade ou um indivíduo vivem e refletem sobre sua relação com o mundo, com os outros ou com eles mesmos” (CHARTIER, 2010, p.34), não estando dissociados ou alheios aos processos que englobam as artes, de modo geral, e, principalmente, a literatura, foco de nosso estudo.

Por essa razão, “nós temos que discutir o que é literatura [e suas configurações], pois ela é um fenômeno cultural e histórico e, portanto, passível de receber diferentes definições em diferentes épocas e por diferentes grupos sociais” (ABREU, 2006, p.41, grifo nosso). E é justamente pensando nessas modulações que a literatura adquire ao longo de seu percurso que surgiram outros nomes na história da literatura. Alguns não associados à indústria cultural, mas grande parte deles inseridos nesse processo que, como vimos, é inerente à sociedade da segunda metade do século XX. Pensar em literatura nessas décadas, portanto, é também pensar em acontecimentos que estão inseridos nos modos de produção e reprodução. Identificar valores contemporâneos, contrapor esses valores aos demais e não fazer com que nenhum seja regra, mas tornem parâmetros de análise. A literariedade não está inclusa apenas no texto, mas perpassa o extrínseco (ABREU, 2006). E perceber essas posições é impreterivelmente necessário aos estudos literários. Quando fechamos os olhos, podemos até imaginar fatos, mas nunca saberemos o que realmente acontece.

Questões intelectuais já não são mais um assunto tratado em torres de marfim, mas fazem parte do mundo da mídia, dos shopping centers, dos quartos de dormir e dos hotéis.

Terry Eagleton – Depois da Teoria

4. ECCO! EM NOME DE UMA ROSA, EM NOME DA LITERATURA

A literatura não está mais em uma redoma, como já pudemos identificar. Ela sobreviveu e evoluiu com o tempo, adquirindo novos rumos, postos, estilos, etc. Seus autores e seu público não vivem mais os mesmos tempos de outrora, não vivem mais nos mesmos moldes que antes. Os sujeitos – que escrevem/escreviam e que leem/liam – sofreram modificações devido a inúmeros fatos que englobam não apenas o cerne do que se entendia por literatura, como por acontecimentos ao longo da história de cada sujeito e da própria história mundial. Nenhum sujeito é alheio aos desdobramentos que vão ocorrendo ao longo de sua vida. Portanto, é de extrema importância que percebamos que o sujeito sofre influência social, história e cultural, que vão produzindo outros sentidos e recapitulando suas perspectivas. Não se trata de um sujeito estanque, mas um capacitor de possibilidades, responsável por suas escolhas.

E, justamente por ser detentor de preferências, esse sujeito, que se alterna entre autor e leitor, é parte preponderante da literatura. Não podemos acreditar que algum escritor escreva apenas para si e ainda assim queira publicar sua obra e colocá-la no mercado, seria a maior das antíteses. Ora se escreve para leitores, ora se guarda o texto a sete chaves.

Portanto, é a literatura de massa que promove que os textos sejam lidos com mais facilidade e obtenha uma circulação não apenas livre, contudo de maior abrangência. Ela proporciona uma visibilidade para os livros. E, mesmo que em excesso, essa abertura é efetivada.

É pertinente a literatura assumir não apenas um pressuposto, seja de vendas, visibilidade ou qualquer outro, mas se associar a demais que venham a contribuir nessa relação de interação realizada com os sujeitos-leitores. Estes sujeitos, por sua vez, não são agentes passivos, e sim indivíduos históricos que dialogam com a sociedade e com a cultura que fazem parte, possibilitando (inter)ações que refletem no mundo.

Deste modo, a literatura se trata uma arte advinda desses processos sociais e culturais que mencionamos, não sendo alheia a eles em nenhum momento. Para exemplificarmos essa relação, tomamos como ponto de partida uma obra literária que perpassou os âmbitos de

simples *best-seller* tornando-se, hoje, um dos textos literários mais difundidos e aceitos pelos meios institucionalizantes.

A obra selecionada é uma das ficções do italiano Umberto Eco, professor e escritor renomado de diversas obras, não apenas literárias como teóricos. Nascido em 1932, em Alexandria, já participou de conferências em Universidades de seu país e também em outras reconhecidas mundialmente como Harvard e Yale. Na década de 1960 foi professor na Universidade de Milão e atualmente é membro da Escola Superior de Estudos Humanitários da Universidade de Bolonha, ambas na Itália.

Umberto Eco navegou nas principais ondas que atravessaram os estudos da linguagem na segunda metade do século 20, do estruturalismo à recepção e à narratologia, parando às margens do pós-estruturalismo; cobriu da filosofia às tirinhas do Snoopy (ANGIOLILLO, 2012)²².

O professor Eco publicou inúmeros ensaios de Filosofia, Semiótica e Letras, tendo como nosso destaque títulos como *Obra aberta* (1952), *Apocalípticos e integrados* (1964), *Lector in fabula* (1979), *Interpretação e superinterpretação* (1992), *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994) e o mais recente *Não contem com o fim dos livros* (2010), este último escrito em parceria com o cineasta francês Jean-Claude Carrière²³.

Entre seus diversos romances, nomeamos *O pêndulo de Foucault* (1988), *A ilha do dia anterior* (1994), *Baudolino* (2000), *A misteriosa chama da rainha Loana* (2004) e o atual *O cemitério de Praga* (2011). Sem dúvida, podemos partir da postulação de que foi a ficção que levou o nome de Umberto Eco ao vínculo direto com a cultura de massa. Ele soube plasmar e identificar aspectos narrativos e inteligíveis em suas propostas ficcionais. No Brasil, por exemplo, seu livro menos famoso e com menor número de vendas foi *A misteriosa chama da rainha Loana*, ironicamente com 48 mil exemplares vendidos. Isto é, um número considerável como este foi seu menor sucesso em terras brasileiras. Esses dados são da própria Editora Record, detentora dos direitos da obra de Umberto Eco já há alguns anos²⁴.

Contudo, para a presente pesquisa tomamos como destaque sua primeira ficção, *O nome da rosa*. A publicação da obra ocorreu no ano de 1980 em alguns países da Europa, chegando ao Brasil apenas em meados de 1983. *O nome da rosa* foi um sucesso estrondoso de

²² Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1037466-do-mosteiro-ao-picadeiro.shtml>> Acesso em 13 mar 2012.

²³ Diretor e roteirista francês. Trabalhou ao lado de Luís Buñel e acumula algumas indicações e prêmios no cenário do cinema mundial, entre eles prêmios como o *César*, *Oscar* e *BAFTA*.

²⁴ Idem.

vendas por todo o globo, ultrapassando os 40 milhões de exemplares vendidos e chegando a marca superior de 40 traduções comercializadas em todo o mundo. O livro ainda ganhou uma adaptação para o cinema em 1986, estrelada por Sean Connery²⁵ e Christian Slater²⁶, que também obteve grande sucesso, sendo indicada e ganhando alguns prêmios da sétima arte. Reiterando, a obra cinematográfica foi dirigida por Jean-Jacques Annaud e chegou ao número surpreendente de quase 80 milhões de dólares no ano de lançamento.

Adentrando à narrativa de Eco, a história de *O nome da rosa* se passa na última semana de novembro de 1327, em um monastério da Itália Medieval. Será neste cenário que um mistério será desenrolado por nossos protagonistas: a morte de sete monges em sete dias, sendo que cada uma das mortes se apresenta de maneira muito incomum e distinta. O franciscano Guilherme de Baskerville e seu noviço Adso de Melk começam a tentar desvendar esses mistérios que rondam o monastério, sendo que o relato da história é atribuído ao noviço, que presenciou e constatou todos os acontecimentos de outrora.

“Quando o vistes?”, perguntou o despenseiro. “Na realidade não o vimos, não é, Adso?”, disse Guilherme voltando-se para mim com ar divertido.

“Mas se estais à procura Brunello, o animal não pode estar senão onde eu disse” O despenseiro hesitou. Olhou Guilherme, em seguida, o atalho, e por fim perguntou: “Brunello? Como sabeis?” “Vamos”, disse Guilherme, “é evidente que andais à procura de Brunello [...] (ECO, 1983, p.37, grifo do autor).

Como já apontamos, um bom texto é aquele que consegue plasmar elementos internos e externos (CANDIDO, 1993), possibilitando uma visão ampla da obra ao sujeito-leitor (ISER, 1999). Para obter esse mérito, a opção do autor é a divisão da história em capítulos que relatam cada dia na estadia dos franciscanos, e cada capítulo de acordo com as horas litúrgicas, como poderemos ver mais adiante. Esse artifício de divisão da obra traz para ela uma narração de interessante perspectiva, pois se trata de uma narrativa de suspense, na busca do assassino. Ao optar por esse caminho, o autor delinea um ritmo a obra, pautado nessa distribuição de capítulos que vão se perfazendo durante o decorrer da história.

Para que possamos perceber determinado artifício, destacamos, primeiramente, a abertura do “Primeiro Dia”, onde se encontra um mapa do monastério (ANEXO D). Esse atributo é que dá ao leitor uma visão ampla do espaço onde os crimes irão ocorrer, deste

²⁵ Famoso desde a década de 1960 pelo papel de James Bond. Atuou também em *Os intocáveis*, *Indiana Jones e a última cruzada*, *Coração de Dragão* e *Os Vingadores*.

²⁶ Atuou em filmes como *Austin Power*, *3000 milhas para o inferno* e *O bom pastor*.

modo, o narrador utiliza-se da totalidade do local para que percebamos onde o enredo se desencadeará e os desdobramentos possíveis na obra. É interessante perceber que, mesmo com o desenho indicativo, durante a leitura encontramos outros elementos que nos permitem essa visão do espaço e suas relações com as personagens. Um desses elementos está na própria forma de descrição do espaço.

Sobre a disposição da abadia terei ocasião de falar mais vezes e mais minuciosamente. Após o portal (que era a única passagem da muralha) abria-se uma alameda arborizada que conduzia a igreja da abadia. À esquerda da alameda estendia-se uma vasta zona de hortos e, como fiquei sabendo depois, o jardim botânico ao redor das duas casas de banho e do hospital e do herbanário, que costeava as curvas da muralha. No fundo, à esquerda da igreja, erguia-se o Edifício separado da igreja por uma esplanadacoberta de túmulos (ECO, 1985, p.40).

A disposição desse espaço é realizada sempre que o narrador acha necessário para compor a história, pois se trata de um indicativo que vai influenciar na leitura, isto é, ele proporciona ao leitor diferentes modos de percepção dos acontecimentos e do próprio espaço.

Quando é iniciado a “Sexta”,²⁷ por exemplo, ainda no “Primeiro dia”, Adso descreve a igreja não tão majestosa quanto as da França, e assemelha-a com outras vistas na Itália.

Com detalhes concisos, estabelecendo a tênue relação entre o narrar e descrever, o narrador proporciona ao leitor uma visão ampla do espaço, contribuindo para o desenrolar da narrativa e para a aceitação do leitor. É interessante, neste caso, que a narração proporcione essa visão ao leitor, colocando-o dentro da narrativa como um dos “detetives” e não mero espectador.

Destacamos, portanto, a importância da alternância entre o narrar e descrever, pois entendemos que “a narração distingue e ordena. [enquanto] A descrição nivela todas as coisas” (LUKÁCS, 1965, p.63, grifo nosso)²⁸ e, deste modo, uma complementa a outra. É justamente com essas riquezas, que envolvem as percepções que vão delinear as narrações e as descrições durante todo o enredo, que o leitor pode perceber as nuances da mesma, bem como localizar as trilhas de Guilherme e Adso na procura de desvendar os acontecimentos, acompanhando com eles a busca do assassino.

²⁷ Meio-dia (num mosteiro onde os monges não trabalhavam nos campos, no inverno, era também a hora da refeição).

²⁸ LUKÁCS, Gerog. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

Na abertura do “Segundo dia”, em “Matinas”²⁹, é evidenciado o peso dos signos, retomando um diálogo com a própria tradição católica, bem como o diálogo com a menção mitológica. “Símbolo às vezes do demônio, às vezes do Cristo ressurgido, nenhum animal é mais infido que o galo” (ECO, 1983, p.125). Percebemos assim que a simbologia proposta na obra é de extrema relevância, levando principalmente em consideração que a literatura é um terreno consciente, isto se deve, pois é necessário que haja a circulação de mitos.

O mito é, além de configuração, uma composição e recomposição de valores e tradições, portanto, sendo passível de reinvenções. Deste modo, podemos perceber sua importância dentro da literatura – e das artes. É justamente por manter essa relação direta com sua transposição e adaptação ao novo que interessa ao campo literário e artístico.

Essa circulação de mitos é perceptível em outros famosos “best-sellers”, como em *Harry Potter*, através da simbologia presente através do bestiário medieval, da resignificação do mito vampiresco na *Saga Crepúsculo* ou ainda na mitologia grega, através de *Percy Jackson e os Olimpianos*. Independente de como são propostas essas novas leituras, um fato inegável é que a circulação mítica ocorre e é fecunda, adquirindo uma gama de sujeitos-leitores que, muitas vezes, tomam conhecimento desses mitos, através das obras contemporâneas, e mais especificamente, das que adquire sucesso de público.

Deste modo, os próprios cânticos presentes em *O nome da rosa* são modos de aclamação ao mito, que se fazem e refazem a cada novo clamor, sendo este configurado de acordo com as necessidades de quem o faz. Por assim perceber a importância do mito dentro de obras literárias, inclusive das advindas da literatura de massa, podemos afirmar então que

O mito é uma narrativa que dá sentido ao universo [e o torna passível de novas significações]. A formulação de um mito coincide com a constituição de um grupo em sociedade que pretende tornar o mundo inteligível e organizado, dando um sentido às relações interindividuais [e sociais, estabelecendo e consolidando novas posições e demarcando outros e novos interesses, sejam sociais ou culturais] (MACHADO E PAGEAUX, 2001, p.125, grifo nosso).

O mito é, também, um dos elementos que norteiam a narrativa de Umberto Eco a todo o momento, e sem dúvida, fundamental para sua estrutura, pois estabelece uma relação com os modos como as mortes ocorrem e permitem delinear os diferentes níveis de aceitação do

²⁹ Entre as duas horas e trinta minutos às três horas da madrugada. Adso também chama esse período de *Vigiliae*.

leitor perante a obra. O próprio título da ficção em si já revela esse caráter mítico que o autor pretendeu estabelecer.

A ideia de *O nome da rosa* veio-me quase por acaso e agradou-me por que a rosa é uma figura simbólica, tão densa de significados que quase não tem mais nenhum: rosa mística, e rosa ela viveu o que vivem as rosas, a guerra das duas rosas, uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa, os rosa-cruzes, grato pelas magníficas rosas, rosa fresca cheia de olor. Isso acabaria despistando o leitor, que não poderia realmente escolher uma interpretação; e ainda que tivesse percebido as possíveis leituras nominalistas do verso final, já teria chegado justamente ao final, após ter feito as mais variadas escolhas. Um título deve confundir as ideias, nunca discipliná-las (ECO, 1985, p.9).

Percebemos, portanto, a tentativa de seduzir esse leitor, artifício esse recorrente na obra. É verificável, no entanto, com a escolha do desencadeamento no modo de como a narração/narrativa é proposta. *Como assim?* A maneira de narração disposta na obra faz uma mistura de dois tempos narrativos, isto é, há em *O nome da rosa* a visão de Adso ainda jovem e já na idade mais adulta. Essas visões se misturam, na reflexão dos próprios fatos que vão ocorrendo.

Enquanto escrevo sinto-me cansado como me sentia aquela noite, ou melhor, aquela manhã. O que dizer? Após o ofício o Abade movimentou a maior parte dos monges, já alarmados, para procurar por todos os lugares, sem resultados (ECO, 1983, p.213).

Deste modo, como aponta o próprio Eco, em sua obra crítica sobre o romance há um questionamento de que ponto tomamos o narrar, isto é, quem está nos contando a história é o Adso do tempo narrativo atual ou o de outrora?

Mas o problema surgia novamente dentro da narrativa, feita em primeira pessoa por Adso. Quem fala, o Adso de dezoito ou o Adso de oitenta? Os dois, é óbvio, e isso é intencional. O jogo consiste em colocar em cena continuamente Adso velho, que reflete sobre o que recorda ter visto e ouvido como Adso jovem (ECO, 1985, p.31).

Essa retrospectiva intencional que é realizada dá a obra um caráter de duplicidade, que reflete diferentes narradores em diferentes tempos e modos de percepção. Logo, a inconstância e alternância é um fator instigante ao sujeito-leitor, que se permite permear nesse universo, buscando os resultados desse emaranhado de significantes e criando suas relações com a obra.

Temos, portanto, que o texto, quando bem narrado, isto é, quando se permite a realização de leituras possíveis, adquire um teor mais instigante, pois a narração implica na

passagem de uma história, diferente do simples descrever, que é auxílio e alavanca, pois nivela e concentra a história. Em *O nome da rosa*, percebemos os dois aspectos, tanto o narrar quanto o descrever, ambos são pertinentes e são trabalhados de forma a aproximar o leitor. Apesar de o narrar ser mais presente na obra, “[...] é certo que não existe qualquer escritor que renuncie completamente a descrever” (LUKÁCS, 1968, p.54), inclusive por ser um atributo que complementa uma narrativa, como apontamos, propiciando atrativos e diferenciais no modo de narrar.

Portanto, a narrativa de Eco possui a capacidade de se elevar, na mescla entre erudito e popular, isto é, ela traz não apenas trechos em latim como também elementos de cultura de massa, e deste modo, consegue trabalhar o descrever – sem acarretar a monotonia da escrita/leitura – com o narrar, permitindo, portanto, outras possibilidades na composição estrutural da narrativa que, por sua vez, acabam por atingir o leitor.

Percorremos outras salas, registrando sempre as nossas descobertas no meu mapa. Encontramos salas dedicadas apenas a escritos de matemática e astronomia, outras com obras em caracteres aramaicos que nenhum de nós dois conhecia, outras em caracteres mais ignotos ainda, quiçá textos da Índia (ECO, 1983, pp.365-366).

No excerto acima, pertencente ao “Quarto dia”, “Depois das Completas”³⁰, se percebe justamente essa relação entre o narrar e descrever, onde a biblioteca é exposta de modo a permitir que o leitor se exponha de forma interessante a biblioteca do monastério.

Com essas e outras becas descobertas terminou a nossa frutífera exploração na biblioteca. Mas antes de dizer que, satisfeitos, nos preparamos para sair (para nos tornarmos partícipes de outros eventos que dentro em pouco contarei), devo fazer uma confissão ao meu leitor (ECO, 1983, p.367).

Outro ponto de análise a ser ressaltado, está na observação do *tema*. Como apontamos, a temática em tom policial revitaliza o papel do leitor, provocando um tipo de leitura em seus diferentes níveis, possibilitando dar um tom incessante de sequência de leitura. O desvendar dos crimes é acompanhado de inúmeros artifícios de narração, que contribuem para *pescar* o leitor, podendo e sendo um atrativo envolvente da narrativa, como podemos perceber no trecho:

De fato. Primeiro granizo, depois o sangue, depois a água e agora as estrelas... Se é assim tudo deve ser revisto, o assassino não golpeou ao acaso,

³⁰ Completas: Em torno das seis horas até as sete horas da noite, hora em que os monges se recolhem para seus leitões.

seguiu um plano... Mas é possível imaginar uma mente tão perversa que mate somente quando pode fazê-lo seguindo os ditames do livro do Apocalipse? “O que acontecerá com a quinta trombeta?” perguntei aterrorizado. Procurei lembrar-me: “E vi uma estrela que do céu caiu na terra; e foi-lhe dada a chave do poço do abismo... Alguém irá morrer afogado no poço?” “A quinta trombeta nos promete muitas outras coisas” disse Guilherme. (ECO, 1983, p.415, grifo do autor).

Esse outro excerto, contido no “Quinto dia”, durante a “Sexta”, demonstra muito bem essas peculiaridades da narrativa, que trabalha com o imaginário do leitor. Observando os detalhes do crime e o relacionando com as possibilidades de morte que poderiam ter ocorrido ou que venham a ocorrer. As ideias que são lançadas durante a narrativa aproximam-se desse *leitor-detetive*, permitindo que ele *vasculhe* as construções do texto e suas possibilidades. Ainda no mesmo dia, mais adiante, durante as “Vésperas”,³¹ o leitor pode observar a singularidade da construção da personagem de Guilherme – se assemelhando ao tom de Sherlock Holmes, de Conan Doyle³² nos modos de apresentar a cena em questão e atizar ao mistério presumido.

Os loucos e as crianças dizem sempre a verdade, Adso. Meu amigo Marsílio pode ser melhor do que eu como conselheiro imperial, mas como inquisidor eu sou melhor. Melhor até que Bernardo Gui, Deus que me perdoe. Porque a Bernardo não interessa descobrir os culpados, porém queimar os acusados (ECO, 1983, p.446).

Em Sherlock Holmes, por exemplo, podemos perceber um tom bem próximo ao utilizado por Eco.

Você certamente já percebeu a dificuldade da situação, Watson. Não temos em absoluto pretexto algum em que nos possamos apoiar para um mandado de prisão. Toda a nossa história parecerá fantástica, exposta ao magistrado. O desaparecimento da mulher não prova nada, pois naquela casa é comum alguém ficar invisível por uma semana (DOYLE, 1982, p.34).

Logo, percebemos que o caráter investigativo da obra é uma das artimanhas utilizadas para apreender o leitor e tornar a história mais próxima, *instigando* esse sujeito à leitura. O tom proposto na obra é evidenciado por Eco, em entrevista ao jornalista Luis Antonio Gironi, publicada na edição online *Revista Época*. O jornalista aponta a obra do professor como um *suspense erudito*, interrogando-o sobre a validade desse tipo de narrativa.

³¹ Em torno das quatro horas e trinta minutos, ao pôr-do-sol.

³² Escritor nascido na Escócia, conhecido por inovar o estilo de literatura investigativa, com a série de livros Sherlock Holmes.

Em *O nome da rosa*, consegui juntar a erudição e o romance de suspense. Inventei o investigador-frade, William de Baskerville³³, baseado em Sherlock Holmes de Conan Doyle³⁴, um bibliotecário cego inspirado em Jorge Luis Borges [...] o livro foi um sucesso e ajudou a criar um tipo de literatura que vejo com bons olhos Sim, há muita coisa boa sendo feita³⁵.

Deste modo, quando é proposto ao leitor um mergulho dessa proporção no romance, é interessante que ele realize uma excursão em sua leitura, aprendendo, inclusive, a respirar e regular seu passo. Dentro desse modelo investigativo da narrativa, destaca o próprio Umberto Eco:

Não é por acaso que o livro se inicia como se fosse um romance policial (e continua a iludir o leitor ingênuo até o fim, de tal modo que o leitor ingênuo pode até não perceber que se trata de um romance policial onde se descobre pouco, e o detetive acaba derrotado). Creio que as pessoas gostam de livros policiais não porque eles contêm assassinatos, tampouco porque neles se celebra o triunfo da ordem final (intelectual, social, legal e moral) sobre a desordem da culpa. É que o romance policial representa uma história de conjectura, em estado puro. [...] No fundo, a pergunta básica da filosofia (como a da psicanálise) é a mesma do romance policial: de quem é a culpa? (ECO, 1985, pp.45-46).

Ainda, destaca Eco, o interesse do leitor pela narrativa policial está no como se dá a busca dessa culpa, ocorrendo pela suposição lógica de fatos que o leitor vai fazendo durante a narrativa. Logo, a pergunta de *quem é o assassino?*, abre espaço para inúmeras outras perguntas e histórias que vão se desenvolvendo no decorrer da história. Esse fato é de extrema importância, pois na construção do enredo, há outras narrativas que se colocam e o circundam a todo o momento.

Assim, propiciado pelos artifícios utilizados na obra, há uma intenção em se fazer com que esse sujeito-leitor encontre-se na leitura que se faz, não apenas lendo, como sendo lido pela obra. Portanto, permite também ao leitor uma busca por certa identificação individual ou na própria projeção particular, que aos poucos vai se desdobrando no transcorrer da história até se efetivar. Logo, podemos entender que “[...] as apropriações dos textos pelo leitor implicam sempre a consciência de que a possibilidade de leitura efetua-se por um processo de aprendizado particular, de que resultam competências muito diferentes” (CHARTIER, 1996, p.13). Por essa perspectiva, podemos entender que ler bem implica

³³ Brasil: Guilherme de Baskerville.

³⁴ A obra em questão é *O Cão dos Baskervilles*.

³⁵ Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/ideias/noticia/2011/12/umberto-eco-o-excesso-de-informacao-provoca-amnesia.html>> Acesso: 07 mai 2012.

também ser lido pelo que se lê, assumindo a responsabilidade do próprio texto para si e transformando-o conforme suas necessidades e possibilidades.

4.1 Questões de escrita e narrativa na literatura de massa

A relação entre literatura de massa e os mecanismos de institucionalização se embatem ainda mais quando falamos em sua escrita. As transfigurações da escrita presentes na literatura de massa parecem ferir aos fatores da “alta literatura”, sendo um dos aportes críticos mais condenados. Para muitos, trata-se de uma linguagem *simples e fraca*. Entretanto, falar de uma linguagem simples, não implica afirmar que não haja uma articulação ou trabalho de significantes, isto é, ainda que se utilize de um léxico comum, por exemplo, ela pode ser bem articulada, metaforizada...

Um erro corriqueiro, que passeia por corredores do senso comum à Academia, está no pressuposto de que uma linguagem difícil, rebuscada, implica em uma boa literatura. Se considerarmos esse elemento como um divisor de literaturas, rechaçaríamos Rubem Fonseca pela escolha de João Guimarães Rosa, ou ainda, Machado de Assis não estaria no cânone literário brasileiro, uma vez que foi considerado por muitos como simplista, em sua época.

Livros de química não são literatura, e para muitos se trata de uma linguagem complexa!

Deste modo, retomamos ao questionamento de que é preciso que uma obra seja considerada por ela mesma, e não em referência a um conceito já estabelecido e cristalizado, desconsiderando a obra e tomando a parte pelo todo, que neste caso, nunca será o todo.

Não há em *O nome da rosa* uma linguagem simples, o que nos afasta dessa falácia viciosa quanto à literatura de massa. Logo nas primeiras páginas, um trecho em latim já nos afasta do pressuposto linguístico mencionado: “omnis mundi creatura/ quasi líber et pictura/ nobis est in speculum”³⁶. A referência em latim reforça a ideia da relação entre “A biblioteca de babel, de Jorge Luis Borges e o imaginário medieval, que tomava o mundo como um livro a ser descoberto”.

³⁶ Toda criatura do mundo, como se fosse um livro ou pintura, é para nós como um espelho.

Temos, então, que em toda narrativa é possível encontrar inúmeros aspectos que se articulam para que assim se possa dizer na existência de uma escrita voltada ao literário. Mas apenas uma linguagem trabalhada não engloba um texto. Logo, “o problema é construir o mundo, as palavras virão quase por si sós” (ECO, 1985, p.22) e por assim serem, vão se emaranhando e sendo postas e propostas.

Entre esses aspectos referentes às questões de estruturação do texto, destacamos também para nossa análise questões de enunciado e a enunciação da narrativa. Isto é, haverá sempre “o ato de comunicação que o gerou: alguém produziu este enunciado para outrem, em um tempo e lugar dados, com uma intenção determinada” (REUTER, 2004, p.37). Logo, é interessante perceber que os envoltos da enunciação, tais como aspectos históricos, sociais demais proposições, não só podem, como devem estar entrelaçados em uma análise literária, para que permitam uma abrangência de perspectivas analíticas da própria narrativa.

Para que trabalhemos com essa diferenciação entre enunciação e enunciado é preciso, antes de qualquer modelo de análise, que possamos entender o que tange essas categorias e como elas podem se dispor dentro de um texto. A enunciação, segundo Bakhtin (1992), trata-se da interação verbal ocorrida entre sujeitos, isto é, para ele as vozes de outros se misturam à voz do sujeito explícito na enunciação, em um processo de configuração do “eu” que fala em um determinado ponto da história. Em *O nome da rosa*, Adso é um claro exemplo desse tipo de configuração, pois permeia dois tempos históricos, perfazendo a narrativa a todo o momento.

É não somente interessante, todavia importante perceber essa posição estabelecida na relação entre esses conceitos (enunciado/enunciação), pois tomamos a partir dela que nenhum sujeito será inocente perante uma narrativa, sendo influenciado e também influenciando, ainda que não esteja/seja clara essa posição entre ambos. O que irá diferir será justamente no nível de leitura que irá se atribuir, pois diferentes tipos de sujeitos realizam diferentes leituras.

Asseguramos, deste modo, que o discurso não é puro, nem isento de fatores externos, ele sempre será/estarão carregado das ideologias de quem o transmite e se relaciona aos do próprio leitor, que potencializa o texto. Umberto Eco, ao propor *O nome da rosa*, não está isento dessa afirmação. Como o próprio professor relata, “o autor não deve interpretar. Mas pode contar como e por que escreveu [...] Quando o autor nos diz que trabalhou por *raptus* da inspiração, está mentindo” (ECO, 1985, p.13-14, grifo do autor). Deste modo, é evidente que

quem escreve, sabe de onde escreve e os modos como isso ocorre. Inclusive falando de *O nome da rosa*.

Por essa razão, corroboramos com a ideia de que é correto afirmar que todo discurso, ao ser proferido ou ser transposto a texto, passa a ser polifônico, justamente por englobar não apenas a voz de quem o realiza, todavia diversas outras vozes que constituíram esse sujeito ao longo de suas experiências e vivências (BAKHTIN, 1992). Logo, é correto pontuarmos que “a „palavra literária não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento* de *superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), o contexto cultural atual e anterior” (KRISTEVA, 1974, p.62).

Inferimos, portanto, que um discurso apenas terá sentido se houver outros que o possam contradizê-lo e/ou completá-lo, realizando, por assim dizer, um aspecto constante na articulação da tese, antítese e síntese. Isto é, um contraponto entre argumentos plausíveis de discussão e que se complementam, para a fundamentação da proposta a ser apresentada em um texto. Essa relação não é complexa, podendo ser percebida em diálogos na própria obra.

“Por que disseste penitenciagite?” perguntou.

“Domine frate magnificentissimo”, respondeu Salvatore com uma espécie de inclinação, “Jeses venturus es et os homens debent facere penitentia. Não é?”

Guilherme fitou-o fixamente: “Tu vieste para cá de um convento de minoritas?” (ECO, 1983, p.65, grifo do autor)

Em suma, o que apontamos dentro da enunciação, é que o sujeito que profere o discurso carrega consigo ideologias que o configuraram ao longo de sua história e das histórias que o permeia, em um processo ininterrupto de mudanças frequentes e afirmações, aprendizagem e inter-relações, sejam individuais ou sociais, sejam no contato com a literatura, as demais artes, a história, cultura ou com outros sujeitos e outros meios.

Logo, é possível afirmar que todo sujeito ao narrar transporta essa (e outras) visão(ões) para seu texto, seja no modo de narrar, ou na posição linguística em que confere seu texto, isto é, como ele dispõe dos recursos da língua para compor a sua obra. Afirmamos, até este ponto, que “todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua [pelo indivíduo e por ela se configuram em seus diferentes meios]” (BAKHTIN, 1992, p. 279, grifo nosso). Portanto, é imbricado nessa relação de língua e indivíduo as configurações e reconfigurações referentes aos modos de apresentação de um discurso, atentando-se a seus diferentes meios.

O que apresentamos, portanto, que não é somente a enunciação a responsável por indicar e determinar o modo da narração, mas também como esse enunciado será proposto e trabalhado dentro da narrativa, percebendo, deste modo, sua inserção e delineamento proposto pelo sujeito que o articula. Essa posição ocorre, justamente, porque a utilização da língua se organiza por enunciados – orais ou escritos – proferidos por um determinado sujeito de determinada forma. Logo, este enunciado reflete condições específicas do proponente, e este sujeito é quem opera as seleções linguísticas que vão ocorrer nesse processo de construção do texto (BAKHTIN, 2006).

Portanto, é o indivíduo, não isento dos elementos externos e internos, que irá propor sua seleção linguística na disposição de um texto, e essa tessitura é influenciada pela composição histórica, social e cultural desse sujeito. Umberto Eco, como esse sujeito interno a Academia, e também imerso aos estudos de massa, propõe em *O nome da rosa* o que anteriormente foi chamado de *suspense erudito*, englobando aspectos da narrativa de suspense, mais popular entre a massa, e associando-o a um modo literário peculiar, de quem estava envolto às discussões acadêmicas.

Sendo assim, verificamos que enquanto a enunciação cria possibilidades na execução, selecionadas por quem o produz, o enunciado é condizente ao contexto de seu enunciador. Logo, será por essa razão que a seleção dos termos não se dá por inocência, mas perpassa por questões ideológicas e de composição do sujeito da enunciação. Exemplificando de forma mais clara, um beijo pode significar a condenação do messias, na narrativa bíblica, ou a despedida de um amor proibido em *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare.

Por isso, podemos dizer que a importância da obra não é apenas de exprimir algum aspecto social ou individual, mas o modo de como esse texto consegue unir e exprimir esses dois aspectos dentro da narrativa (CANDIDO, 1993). Ele – o texto – não exclui discursos coerentes, mas possibilita infinitudes plausíveis. É exatamente como ocorre no cinema, onde trabalhamos com a tese de que nem sempre todo bom roteiro seguirá para ser um bom filme, mas com toda a certeza, um roteiro mal elaborado será sempre um filme mal feito (COMPARATO, 1995). Isto é, um bom enredo não segura uma história se não for trabalhado de maneira adequada, plasmando elementos externos aos internos e sendo proposto de forma que gere o interesse de sujeitos-leitores. O que parece ainda não ser percebido é que o sucesso de público e leitores talvez seja um dos termômetros da sociedade industrializada.

Como vimos, é próprio do discurso literário que ele seja plural e polifônico, ou seja, que ele carregue consigo não apenas a voz de seu proponente, mas inúmeras outras vozes que o completam/complementam (BAKHTIN, 1992). Logo, o discurso não será puro em momento algum, pois ele sempre carrega consigo outros possíveis discursos. Isso acontece, também, pois na base do discurso literário está o intertexto, textos que se relacionam de forma cooperada e produzem outros/novos significados e o dialogismo, sendo este “[...] inerente a própria linguagem” (KRISTEVA, 1974, p.66). Como vimos, *O nome da rosa* estabelece diálogos não apenas com seu enredo e suas posições internas, como viabiliza uma conversa com outras ideias e imaginários, além de transpor conversar com outras obras.

A proposta que estabelecemos em pontuar não apenas como *outros*, mas *novos* significados, indica a constante relação intertextual e dialógica presente na transposição e na releitura dos textos. Isto é, diferente de ser puro, como explicitamos anteriormente, ele pode ser uma nova reconfiguração dos elementos permitidos pelo texto. Portanto, entendemos como um discurso puro aquele nunca proferido, enquanto o novo pode ser a junção de vários outros, formando também outros, porém novos, que diverge (ou converge) dos já proferidos.

Assim, essa produção de outros/novos textos, não precisa estar mencionada na narrativa de forma clara, mas podem vir postos e propostos dentro da mesma. Esse fato é o que enriquece uma obra, pois como salientamos, a disposição dos elementos dentro da narrativa é de extrema importância para assegurar que haja um bom texto. Em *O nome da rosa*, há um novo modo de ver e representar o contexto monástico, proporcionando contrastes internos na relação com a igreja, com verossimilhança tanto externa, quanto interna ao texto.

O mesmo processo de produção de sentidos ocorre, por exemplo, quando trabalhamos com a linguagem não verbal. Não é preciso que tenhamos uma citação evidente entre textos ou imagens ou vice-versa – exemplos mais claros são propagandas publicitárias. O próprio discurso – oral ou visual – nos fará a menção necessária, sem necessitar de clareza ou explicitar sentidos. Na área fílmica, para enfatizar melhor, quando uma narração ou uma personagem retrata o que a imagem já diz, temos um processo de repetição, como ouvir e ver uma mesma cena, perdendo nesse sentido, os atributos que a linguagem e a semiótica podem propor e contribuir.

Sendo assim, é preciso, sem dúvidas, que percebamos essas e outras nuances do texto literário e, não somente, é preciso ir além delas, para que alcancemos, em nossa leitura,

interpretação, crítica, análise e teorias, as possibilidades para que sejamos capazes de entender obras literárias e artísticas de maneira mais abrangente e eficaz.

4.2 Passeios críticos pela literatura de massa

Percebendo agora esse processo entre enunciação e enunciado é importante que tenhamos certo cuidado na distinção entre os aspectos internos da narrativa e os aspectos *externos*³⁷. O primeiro passo é compreender que o escritor é o agente externo da narrativa, que existiu em nosso mundo, enquanto o narrador é aquele que conta a história, e constitui, de certa forma, o enunciador interno (REUTER, 2004). Deste modo, inferimos que há aquele que dá vida àquele que vai contar a história, sendo que eles não são, necessariamente, a mesma pessoa.

Essa diferenciação parece corriqueira e, inclusive fácil, mas não é tão simples assim. Ocorre, por exemplo, que muitas narrativas possuem um tom *autobiográfico*, o que pode trazer consequências – positivas ou não – para uma análise literária, bem como para outras análises artísticas. É o caso das obras de autores no âmbito literário, como Mario Sá-Carneiro, no movimento modernista em Portugal, ou Carlos Heitor Cony, jornalista e escritor contemporâneo brasileiro, entre diversos outros autores das literaturas em Língua Portuguesa, ou mesmo da própria literatura de outras línguas.

Em *O nome da rosa*, esse caráter *autobiográfico* não ocorre, ainda que as duas partes iniciais do livro possam nos levar a este entendimento. A narrativa de Eco trata-se de um manuscrito redigido por um noviço, todavia encontrado por um narrador.

A 16 de agosto de 1968 veio parar em minhas mãos um livro devido à pena de um certo abade Vallet, *Le manuscrit de Dom Adson de Melk*, traduit em français d'après l'édition de Dom J. Mabillon (*Aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842*). O livro, provido de indicações históricas em verdade bastante pobres, assegurava estar reproduzindo fielmente um manuscrito do

³⁷ Usado aqui como sinônimo de *extratextos*, termo utilizado pelo autor Yves Reuter.

século XIV, encontrado por sua vez no mosteiro de Melk pelo grande erudito seiscentista, a quem tanto se deve pela história da ordem beneditina (ECO, 1983, p.11).

É interessante perceber que, em nenhum momento destas duas partes – “Um manuscrito, naturalmente” e “Nota” – aparece a voz do escritor Umberto Eco, ainda que haja uma identificação imediata do leitor com o escritor, pela disposição no modo de narração da obra. Esse artifício proposta na obra propicia ao leitor a crença de algo que seja real, pois se trata de um *documento* que fora encontrado por alguém e, portanto, possui sua veracidade histórica. Há, deste modo, um chamativo ao leitor de descobrir do que se trata e sua veracidade.

Logo, temos que para a literatura não importa somente o funcionamento de determinado artifício em si, como, por exemplo, o modo de narração proposto, mas a função do texto por completo. Ou seja, “o todo sem parte não é todo, a parte sem o todo não é parte”³⁸. Assim, verificamos que a literatura é portadora de inúmeros atributos que se vão se tornando significativos durante a realização da leitura, logo, se apresentam na obra como temas e motivos a serem revelados por sujeitos-leitores. São os elementos constitutivos da narrativa que irão propor a *ideia* do texto. Anteriormente abordamos como a temática policial se articula como leitor, portanto faz-se necessário também realizar a distinção entre “motivo” e “tema”, para possibilitar uma melhor visão do nosso propósito.

Começamos pelo motivo, pois este é o elemento tentador que irá propor uma narrativa, todavia, não intervém diretamente em seu plano estrutural. Contudo, observamos que o tema é “[...] tudo aquilo que é elemento constitutivo e explicativo do texto literário, elemento que ordena, gera e permite produzir o texto” (MACHADO e PAGEAUX, 2001, p.116). Por essa perspectiva, temos que será o tema que dará as linhas gerais de um texto, por essa razão em *O nome da rosa*, é ele que se torna tão instigante, seja pelo tom policial, ou pela abordagem no modo de narrar em si. Portanto, para que não haja confusão entre os termos, enfatizamos que é o tema – e não o motivo – que implica em uma análise da narrativa e leva ao princípio artístico e ideológico proposto.

Outra atenção a ser dada é que o motivo, apesar de não interferir de forma profunda no plano estrutural da narrativa, o circunda e a incorpora todo o tempo, auxiliando na

³⁸ Excerto do poema de Gregório de Matos, disponível em <<http://web.lettras.up.pt/ftopa/Livros-Pdf/GM-III.pdf>>, acesso em 25 de janeiro de 2012.

realização de um plano literário, isto é, acaba-se que torna essencialmente necessária para a narrativa, um atributo ativo para a construção do texto e, deste modo, podemos dizer que “o tema apresenta uma certa unidade” (TOMACHEVSKI, 1978, p.172), uma vez que ele é responsável por uma organização da narrativa. Já os motivos de uma obra não são homogêneos, podendo, inclusive, serem omitidos e até *suprimidos* da narrativa, ou seja, trocado por outros mais *interessantes*, de acordo com o desenrolar da história. Contudo, o que nos interessa, por hora, é justamente o tema, pois como estruturante da narrativa, ele é o elemento que não apenas realiza a mediação entre o homem e sua cultura, mas funda o texto.

“Procuro pôr-me no lugar do assassino. Se Venâncio tivesse morrido, tivesse sido morto, no refeitório, na cozinha ou no scriptorium, por que não deixá-lo lá? Porém, se morreu na biblioteca, era preciso levá-lo algures, seja porque na biblioteca nunca teria sido descoberto (e talvez ao assassino interessava justamente que fosse descoberto), seja porque o assassino não provavelmente não quer que a atenção se concentre na biblioteca.” (ECO, 1983, p.131, grifo do autor).

Por assim ser, o tema trabalha não apenas o linguístico e as estruturas internas do texto, mas engloba principalmente o imaginário social – fator externo ao texto – que se propõe dentro de uma determinada narrativa. Isso decorre do fato de que a literatura promove um diálogo constante e intenso com a cultura, sendo de extrema importância que percebamos que a cultura é um elemento inerente à língua, pois, como podemos afirmar conscientemente, é que não há língua que não seja configurada e proposta dentro de uma determinada cultura.

Verificamos, por essa perspectiva, que a cultura é inseparável a língua e, por conseguinte, a escolha do tema circunda a cultura do social e do indivíduo, em uma relação dialógica e de concomitância. Por essa razão, o processo temático é não apenas um fio condutor da(s) leitura(s), como também um princípio organizador do texto, que estará carregado de impressões de quem o produz. Isso se dá por que a literatura trabalha na sociedade como um termômetro, descrevendo as necessidades e ânsias, dialogando assim não apenas com o presente, mas também o passado e possibilitando proposições do futuro (COMPAGNON, 2010).

É evidente que na literatura há diversos temas que podem ser, e realmente são recorrentes – amor, traição, identidade entre outros –, contudo é preciso tomar consciência, e não apenas perceber, de que cada tema é inseparável ao espaço em que é produzido, por isso são recorrentes, todavia nunca serão iguais. Este espaço qual tratamos, no entanto, não se limita exclusivamente ao espaço geográfico, podendo ser ele também um produto da

consciência do indivíduo ou dos atos e ações que levam esse sujeito a esse tipo de produção. Portanto, essa aproximação do tema e espaço, por exemplo, pode ser ainda privilegiada, principalmente quando dá ênfase ao modo de construção dessas imagens – local ou individual –, constituindo assim uma amplitude de um determinado espaço (MACHADO E PAGEAUX, 2001).

Contudo, é preciso que se tenha atenção quando se trata de uma representação literária, pois, enquanto representação, essa aproximação ocorrerá diferenciadamente. Este fato ocorre, pois ela não se tratará de ser o tema, mas circundar a narrativa em si. Adentrando aos capítulos de *O nome da rosa*, temos que toda a história é demarcada por períodos litúrgicos do mosteiro, qual a personagem protagonista narra, por isso é importante entender que esse espaço de tempo qual a narrativa de Umberto Eco se propõe não aponta um tema determinante, porém geram um tempo específico e fazem com que o leitor possa visualizar melhor o espaço físico em questão.

A explicação dos espaços e questões temporais é elucidada na parte inicial da obra, denominada “Nota” (ANEXO E):

O manuscrito de Adso está dividido em sete dias e cada um dos dias em períodos correspondentes às horas litúrgicas. Os subtítulos, em terceira pessoa, foram acrescentados provavelmente por Vallet. Porém, uma vez que são úteis para orientar o leitor, nem esse uso destoa do de muita literatura em língua vulgar daquele tempo, não achei oportuno eliminá-los (ECO, 1983, p.17).

Assim, a história é demarcada por oito períodos de tempo, que se inicia por volta das duas e trinta da manhã e se encerra às sete horas da noite, ocasião em que os monges se recolhem. Esse cálculo do mosteiro baseia-se na Itália setentrional, já no fim de novembro, tempo em que se passa a narrativa de Eco. Naquela época o amanhecer ocorria geralmente às sete horas e trinta minutos da manhã e se recolhia em torno das quatro e quarenta da tarde³⁹. Essa visão do tempo é que nos permite verificar a relação com a questão espaço na narrativa e como esses dois elementos se constituem no decorrer da obra e possibilitam ao sujeito-leitor uma percepção abrangente da história.

Alguma perplexidade me causaram as referências de Adso às horas canônicas, porque não só a individuação delas varia de acordo com as localidades e as estações, mas, com toda a probabilidade, no século XIV não

³⁹ Essa explicação está detalhada na obra, para poder guiar o leitor.

eram costume ater-se com absoluta precisão às indicações fixadas por São Benedito na regra (ECO, 1983, p.17).

Deste modo, percebendo essas referências e retomando ao estudo do tema, percebemos uma leitura simultânea entre o plano de criação literária, que se estabelece de forma coerente no decorrer da obra, e um sentido interior do texto, que engloba principalmente o campo sócio-histórico e cultural, perpassando inclusive o imaginário coletivo e individual. Essa relação proposta nos capítulos referencia o tempo da escrita, detalhado de maneira exemplificadora, como também nos leva a interpor e perceber o decorrer da história e seus modos de narração.

Essa relação deve ocorrer, pois a narrativa carece não apenas agradar seu produtor, mas deixar a obra, ao seu modo, atrativamente sedutora a seu público leitor. Nesse ponto, retomamos a proposta de Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira e Literatura e sociedade*, que relaciona esses três elementos que permitem afirmar a existência de uma literatura: autor, obra e público. A literatura é também, assim, uma forma discursiva pela qual um determinado sujeito exprime sua potencialidade, e o leitor é o outro sujeito que a recebe, dialogando, deste modo, com a obra e suas possibilidades de construção de sentidos. *O nome da rosa* é um claro exemplo da ocorrência dessa relação proposta por Candido, sendo potencializada pelos estudos do sujeito e do leitor de Bakhtin e Iser.

Ainda, uma posição interessante para que possamos compreender a escolha do tema, considerando essa relação supracitada, está exatamente nas particularidades de uma dada época, pois esta é fundamental para a seleção *interessante* de um tema. Isto é, a organização social pode indicar, todavia não determina os rumos dos planos da criação literária. Essa interação e diálogo vão ocorrer não apenas na transposição mimética do social para o texto, contudo também vai acontecer, principalmente, quando ela é proposta e confrontada a um sujeito-leitor.

Consideremos, pois, que essa organização social é um tipo de potência, qual será a linguagem a responsável pela mediação com o leitor. É a linguagem que oferece elementos de mediação, para que essa transposição ocorra e produza uma ou mais significações. Entretanto, temos que ficar atentos, pois esse intermédio sempre será subjetivo, e por isso, viabiliza outros sentidos de entendimento. Logo, a literatura não apenas produz e possibilita o conhecimento, mas o modo com que ela se propõe pode indicar fatores subjetivos, passíveis de outras/novas leituras.

Portanto, quando falamos em literatura de massa, todo esse processo não se altera, apenas torna-se mais difícil de visualizar, devido ao exacerbado número de textos que se apresentam, devido à indústria cultural e ao preciosismo ainda existente que advém dos conservadores da literatura. Se adentrarmos, portanto, a um novo conceito de sociedade, que se instaurou ao consumo e imediatismo, há de se rever também os modos de produção e reprodução instaurados nesse contexto. Contudo, não podemos entender de forma tão conservadora que essas novas vertentes sociais, advindas de um mundo alterado pela industrialização, são fatores indicativos de produção de uma má literatura, ou uma arte mal concebida. Há uma carência de análise do que se é produzido, bem como de suas relações com o sujeito que a consagra, através da leitura.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ocorre, fundamentalmente, que toda a vida é representável, porém nem sempre toda representação irá provocar o mesmo interesse, uma vez que lidamos com sujeitos históricos que entram em consonância com a sociedade, cultura e com seus anseios. Tudo pode ser de alcance mimético, retratar o ataque terrorista aos EUA pode, talvez, não ser interessante hoje para escritores de literatura ou para aqueles que a institucionalizam, mas daqui uns anos essa posição pode ser alterada, até mesmo pelo próprio contexto em que o fato se inseriu e pelas movimentações que contemplam a sociedade em suas modificações.

Assim aconteceu com outros inúmeros fatos, um desses, por exemplo, ocorreu com o a Segunda Guerra Mundial e o holocausto, na metade do século XX, retratado hoje por inúmeros livros, entre eles, os já mencionados: *O menino do pijama listrado*, do irlandês John Boyne e *A menina que roubava livros*, do australiano Markus Zusak. Ambos, cada um em sua perspectiva, revivem/rememoram os incidentes nazistas sobre a sociedade e sobre as personagens em questão.

Esses títulos acima citados e *O nome da rosa* são livros considerados como literatura de massa, mas também aclamados como literatura de *best-seller*. Este último termo, grosso modo, generaliza todas as obras literárias que, por alguma razão, tiveram uma boa (alta) vendagem, sendo esse seu principal ou único aspecto. Porém, ao contrário da nomenclatura de *best-seller*, a literatura de massa configura um tipo de escrita literária acessível, voltada e/ou veiculada para as massas, sem a necessidade mercadológica, ainda que ela ocorra como consequência.

Logo, tomamos que a literatura de massa aguçou o gosto de um grande público e por essa razão é bem vendida, e não o processo inverso, isto é, apenas por ser vendida que o sujeito-leitor a adere. Por conseguir abarcar um número representativo em vendas, a literatura de massa também é, erroneamente, conhecida como *best-seller*, *mega-seller* e *mega best-seller*. Como pudemos identificar, esses termos não são sinônimos, contudo essa relação direta é sempre realizada quando se trata do assunto, por questões que envolvem o processo da indústria cultural e questões mercantis.

Para que não haja confusão e para que os termos fiquem claros, é importante destacar que abordamos uma literatura de massa, que por sua vez teve uma imensa repercussão em vendas, e, assim sendo, se tornou um *best-seller* um *mega-seller*. Apesar dessa relação que é comum, pode ocorrer que nem toda obra que se volta para a massa obtenha sucesso de vendas, ou que ele seja inexpressivo.

Portanto, chamamos a atenção em primeiro momento para dois fatores, quando tratamos de literatura de massa. O primeiro deles se relaciona ao caráter valorativo da literatura. Isto é, toda obra passa por um *processo de escolha* de quem a institui como tal. Assim, considerando este valor, todo tipo de literatura acaba por ser seletiva, logo exclusiva (no sentido de exclusão) perante outras.

O segundo fator, interno ao primeiro e ainda mais preocupante, está justamente na exclusão que há com esse tipo de literatura. O que apontamos está na seleção de uma pela outra, de forma excludente, mas sem que haja uma verificação plausível para que se institucionalize uma como literária e a outra como “sem valores estéticos” para se enquadrar dentro do panorama literário.

Nem toda literatura entra para o cânone, bem como nem todo livro dado como uma literatura de massa vai entrar (se entrar), porém é preciso entender que esse estilo de escrita voltado para o grande público só poderá ser percebida como literatura e não mero produto do mercado industrial quando for teorizada e não apenas criticada. Ressaltamos a posição levantada por Machado de Assis (2008, p.39), onde afirma que

Exercer a crítica afigura-se a alguns que é uma fácil tarefa, como a outros parece fácil a tarefa do legislador; mas, para a representação literária, como para a representação política, é preciso ter alguma coisa mais que um simples desejo de falar a multidão. Infelizmente é a opinião contrária que domina, e a crítica, desamparada pelos esclarecidos, é exercida pelos incompetentes.

Portanto, manter uma crítica que não se fundamente na análise do texto, mas em posições cristalizadas pode levar ao erro. E como ainda postula Assis, “o erro produzirá o erro”,⁴⁰. Percebemos que esse é o grande entrave no que tange os estudos da literatura de massa. Isto é, a literatura de massa e a literatura de massa que se torna *best-seller* apenas fugirão de seu rótulo mercadológico e será dada a devida distinção entre os termos propostos,

⁴⁰ Idem, ibdem.

quando se propuser a discussões que *agradem* aos críticos e os meios que a instituem como literatura. No entanto, estes tipos de discussões apenas irão ocorrer quando o vulgo *best-seller* for proposto para análise, crítica e teoria. É preciso mais de um afastamento dos conceitos generalizados acerca do tema do que da própria questão temporal.

Ora, se essa literatura não cria discussões por que não é teorizada, mas não é teorizada por que não cria discussões, faz-se então um ciclo vicioso e falacioso que nunca se cessará. Há uma necessidade de rompê-lo e o único modo é trazer esses livros que estão à margem para uma audaciosa verificação de suas possibilidades.

É necessário tomar consciência de que

A literatura oferece na futura leitura da obra uma visão presente do passado e uma visão passada do presente. Todo texto literário, por mais alheio que seja aos valores do passado, movimentada direta ou indiretamente formas de *tradição* que são o palco onde se desenrolam os acontecimentos presentes que real e virtualmente se representam no tempo anacrônico e no espaço atópico da escrita (SANTIAGO, 2004, p.122).

Por hora, a única discussão “ingênua” e insatisfatória que existe é a de ser um mero produto do *mercado industrial da arte*, debate esse que deveria estar em outro plano há tempos, tendo em vista que inúmeros livros desses livros tiveram seu recorde de aceitação há cerca de mais de 30 anos, caso esse de *O nome da rosa*. Deste modo, se a literatura produzida pela cultura de massa não for trazida para os estudos literários da arte ela nunca irá passar do velho discurso falacioso que o rejeita: um produto comercial e sem atributos literários.

O que ocorre com *O nome da rosa*, e outros títulos dessa literatura, é a falta de estudo e pesquisa sobre seu caráter estético e literário, isto é, há uma falta de debruçar audaciosamente sobre esse tipo de literatura. Desse modo, constatamos que um dos *problemas* principais que nortearam a obra de Umberto Eco a primeiro momento foi ser bem vendida. Assim, como profere Flávio Kothe (1994), o *best-seller* nasce com a marca de “mercadoria”, isto é, um produto para o grande público e sem finalidade literária, o que podemos perceber que não ocorre exatamente dessa maneira. Podemos sim, depois de análise, defender que a literatura de massa pode ultrapassar o teor de mero produto industrial, e veiculá-la a um contexto sócio-histórico-cultural evidente após a Segunda Guerra Mundial.

A generalização promovida acerca de qualquer falso pressuposto causa um erro crítico ainda mais grave, observando que grandes nomes literários podem cair no gosto

popular e ainda assim a obra possuir valores, que poderiam ser exemplificados com Jorge Amado, Gabriel Garcia Marquez e Umberto Eco. E nessa sequência de inconformidades que ocorrem no que se refere à crítica, há por sentir uma ausência teórica fundada para a literatura de massa.

Quando falamos na necessidade de teoria, estamos pressupondo, em primeiro plano, que ela precisa perceber que há na literatura de massa uma capacidade de criação e recriação de uma obra, que dialoga com o tempo, ainda que indiretamente. E, não obstante, compreender que a obra é capaz de promover a criação de inúmeras possibilidades de um texto. Podemos ressaltar a ressignificação mitológica não apenas em *O nome da rosa*, através das questões religiosas, como em *Harry Potter*, *Saga Crepúsculo* e *Percy Jackson e os Olimpianos*. Cada uma com suas peculiaridades, essas três obras fazem uma releitura de questões como o bestiário medieval, o mito vampiresco e os heróis e deuses gregos, respectivamente. Logo, entendemos que além de promover essa reformulação mítica, a literatura de massa também interage com o sujeito-leitor e a partir dessa relação dialógica proporciona e promove novos discursos.

É possível, portanto, afirmar na potencialidade do texto, independente de seu *status*, devido a uma multiplicidade de significados que a língua suscita e também devido a sua capacidade ininterrupta de expressão. Deste modo, podemos afirmar que todo texto é carregado de algum conhecimento, sendo este potencializado pelo sujeito-leitor, em seus diferentes níveis de absorção.

Portanto, a exclusão de um tipo de literatura significa a supressão de outros tipos de conhecimentos. Partir desse pressuposto é afirmar que

As escritas de Carolina de Jesus [ou qualquer outra escrita popular] não podem ser literatura, pois não são artísticas nem têm estilo, e também não podem ser sociologia, nem antropologia por falta de método. As escritas de Carolina de Jesus [e as demais escritas populares], por fim, não podem ter sido escritas por ela [ou por nenhum sujeito das massas], mas por alguém, que pode e que sabe escrever e que inventou a “escritora negra” [e as escritas populares]. Onde já se viu “uma negra analfabeta (*sic*) escrever? [Onde já se viu a massa ser produtora de uma arte?]”⁴¹

A Professora Doutora Tânia Rezende, utilizando-se da escritora Carolina de Jesus, critica essa modelagem que ainda é vigente, e vai ao encontro de nossa proposta. Isto é, seria

⁴¹ REZENDE, Tânia. **Carolina, a autora favelada**. *Jornal Opção*, Goiânia, 16 a 22 de set 2012. (grifo nosso)

o mesmo que excluir Honoré de Balzac da literatura francesa, ou até mesmo Machado de Assis no Brasil. Ainda, o que seria do próprio movimento feminista se Simone de Beauvoir, Virgínia Woolf e outros tantos nomes não existisse para a literatura mundial? *A mulher não pode ser produtora de uma arte!*

O primeiro passo, após a abertura de portas para uma análise que envolva a literatura de massa, é, sem dúvida, a compreensão de que toda arte representa uma sociedade em concordância ao seu tempo e modo de viver (FISCHER, 1977). Logo, é preciso sair da zona de conforto e entender que existe alguma razão que vai além do simples poder de mercado, para explicar por que essas obras fazem tanto sucesso com seus leitores. *É preciso ouvir os leitores!* Sendo assim, é de extrema importância não apenas perceber, contudo constatar que a massificação de um produto não implica diretamente em sua força de supressão da capacidade de discernimento do sujeito. O sujeito da massa é também um sujeito-leitor histórico, social e cultural, que provém de uma realidade e que dialoga com o meio.

Evidentemente, como pondera Muniz Sodré (1988), nem todo leitor é capaz de fruir plenamente de criações de Marcel Proust ou James Joyce, todavia não podemos reduzir, sequer prever, a capacidade de fruição de um leitor, observando que há níveis de leituras que se diferenciam de um sujeito para outro.

Consideramos então a proposição de que a constituição do sujeito ocorre bem como a configuração da literatura, isto é, acontece através do

[...] inter-relacionamento de diferentes [e inúmeros] discursos de diferentes [e inúmeras] épocas ou [até mesmo] de diferentes áreas lingüísticas [que] não é [um procedimento] novo, podemos mesmo dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética (MOYSÉS, 1978, p.59, grifo nosso).

Logo, é imprescindível afirmar de que o sujeito se constitui através de seu diálogo com outros sujeitos, bem como outros tipos de troca de conhecimento, seja a televisão, cinema ou outras áreas de propagação de informação e conhecimento da sociedade. Com a literatura esse processo é similar, pois ela nasce e renasce nela e dela mesma, isto é, em um procedimento intertextual.

Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado como a Bíblia, com os textos greco-latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de “citações”, personagens e situações (A Divina Comédia, Os Lusíadas, Dom Quixote, etc) (MOYSÉS, 1978, p.59).

Desse modo, como aponta Julia Kristeva (1974), todo texto acaba sendo a absorção e também uma forma de transformação de uma multiplicidade de outros grandes textos. Isto é, todo texto – bem como todo sujeito – é formado na relação com outros em um incessante diálogo que permite uma nova voz (ou novas vozes) e se configurando em um novo texto. O que há, então, é a capacidade imprescindível de que os textos possuem em plasmar elementos anteriores e uni-los a outros/novos, provocando, assim, uma riqueza de combinações que vão nortear esse novo texto a ser construído, assim “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações” (KRISTEVA, 1974, p.64).

Quando Kristeva aponta esse mosaico, não implica afirmar que todo texto é uma colcha de retalhos desmedida, pelo contrário, trata-se de uma concordância, coesão e coerência na proposta do texto. Isto é,

[...] o autor pode se servir da palavra de outrem, para nela inserir um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possui. Resulta daí, que a palavra adquire duas significações, que ela se torna *ambivalente*. Essa palavra ambivalente é, pois, o resultado da junção de dois sistemas de signos (KRISTEVA, 1974, p.72, grifo do autor).

E como ainda aponta a autora, o termo “ambivalência” se enquadra muito bem ao panorama de transição constante que passa a literatura europeia, pois se trata de uma coexistência ao mesmo tempo do “duplo vivido” e do que realmente foi vivido, “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada” (ECO, 1985, p.20). Portanto, é importante que uma narrativa abra diálogos com outros textos e com seu leitor, independente do tom que ela assuma na sociedade – literatura canônica, literatura de massa, literatura infantil... – e dos meios que a institucionalizam.

Percebemos assim, que o leitor é um dos principais capacitores da obra literária, porém ele também carece ser *figado* pela mesma e é, deste modo, que a obra se concretiza, na relação entre o sujeito-autor, sua obra e o sujeito-leitor.

Os elementos constituintes em uma narrativa – narração, descrição, enredo, enunciado, enunciação... – é que vão dar esse aspecto abrangente, potencializando a obra literária como tal, no que tange os aspectos estruturais. Deste modo, um enunciado pode ser proferido a qualquer momento por qualquer pessoa, mas será o modo de como esse enunciado em questão se estrutura que fará a diferença em uma obra literária. Ainda, a estruturação

dependerá de quem o realizou e suas aspirações e necessidades, isto é, sua configuração evolutiva dentro da sociedade, pois todo sujeito é construído a partir de outras vozes.

Nessa estruturação de constituição da obra, o elemento condutor de uma narrativa é justamente a temática, que delinea os rumos da obra literária. Outro aspecto importante, que circunda a obra é o motivo, pois é justamente esse que contribuirá para o desenrolar da narrativa. Todavia, o que tange o tema e o motivo não se trata apenas de elementos internos a narrativa, mas conversam com os sujeitos em um processo dialógico, atribuindo valores e criando intersecções como extrínsecas.

Deste modo, em toda literatura que seja constatado um trabalho estético, isto é, que tenha seu caráter realmente artístico de acordo com as análises críticas, poderá ser encontrado artifícios que a institucionalizarão como literatura. Com isso, o grande problema que encontramos está na exclusão de algumas obras por outras, sem que haja essa devida análise, é a generalização dessas obras relacionadas ao poder de mercado que ela adquiriu. Logo, na literatura de massa encontra-se a principal dificuldade nessa eleição que a rejeita pelo aspecto mercadológico, principalmente, na associação direta às nomenclaturas *best-seller*, *mega-sellere* e *mega best-seller*.

Nesse sentido, a ideia que se tem é que se uma obra possui uma aceitação *pública*, conseqüentemente ela não tem nenhum caráter literário, pressuposto esse equivocado, uma vez que em uma análise de *O nome da rosa*, nos demonstra que apesar de sua grande aceitação pública, temos elementos dentro da narrativa que a tornam uma obra literária. Umberto Eco soube delinear e dispor de elementos internos da narrativa aos externos, e não apenas popularizando-a, como também utilizando esse caráter de literatura investigativa, que *traduz* a seu modo, uma necessidade de atrair o leitor e o tornar parte da obra.

Trabalhar esses elementos que, ao mesmo tempo conseguem unir aspectos intrínsecos e extrínsecos é de extrema importância para uma obra adquirir o *tom* de literária. A esfera institucionalizante, e a mais ferrenha talvez, é a Acadêmica, que, por hora, ainda não se abriu efetivamente para uma possível análise da literatura de massa, mesmo que sejam essas leituras mais populares que atraiam os leitores para uma nova configuração de literatura contemporânea ou advinda posterior ao modernismo.

Se em diversas obras encontramos características para um tipo de *literatura acadêmica* e, ainda assim, é preciso eleger entre o que seja cânone ou popular, acreditamos que haja uma necessidade em se rever esses conceitos e de se perguntar quanto à função da literatura: ela restringe ou abrange? Exclui ou abarca? A literatura é, ou ela possibilita? Ficamos aqui com a ideia e a certeza de que a literatura não é uma arte para a elite, apenas, mas para sujeitos-leitores, independente de onde estes provêm.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: UNESP, 2006.

ACERVO DIGITAL VEJA <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acesso: 01 mar. 2012.

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Trad. Julia Elisabeth Levy... [et al]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORO CINEMA. “O nome da rosa”. Disponível em <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-2402/>> Acesso: 13 jun. 2012.

AGUIAR, Josélia. “Em busca de mega-sellers, editores disputam trilogia sueca que ainda está sendo escrita”Folha de São Paulo, 2011. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/989609-em-busca-de-mega-sellers-editores-disputam-trilogia-sueca-que-ainda-esta-sendo-escrita.shtml>> Acesso: 03 abril 2012.

ANGIOLILLO, Francesca. “Do mosteiro ao picadeiro”. Folha de São Paulo, 2012. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1037466-do-mosteiro-ao-picadeiro.shtml>> Acesso: 13 mar. 2012.

ASSIS, Machado de. *O ideal do crítico*. Miguel Sanches Neto (org). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*.S/L: HUCITEC, 2006.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. [et al.]Trad. José Lino Grünnewald. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BORGES, Jorge Luís. “A biblioteca de babel”. In. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cia das Letras, 2007, pp. 69-79.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Agência Nacional do Cinema**.Disponível em <<http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2009/Distribuidoras/145.pdf>> Acesso: 13 jun. 2012

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1993.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

_____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1995.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. V.1. Rio de Janeiro, Editora Alhambra, 1978.

- CASTRO, Manuel Antônio de. *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Trad. de Cristina. Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- ____ (org). *Práticas de leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação liberdade, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad. Sandra Castello branco. São Paulo: UNESP, 2005.
- ____. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- ____. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. Revisão da Tradução: João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ECO, Umberto. *Leitura do Texto Literário – Lector in fabula*. Trad. Mario Brito. Lisboa, Presença, 1993.
- ____. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- ____. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 2010. (1983).
- ____. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ECO, Umberto. **Parâmetros da cultura**. In. CASTRO, Gustavo de. DRAVET, Florence (Org.). *Sob o céu da cultura*. Brasília: Thesaurus, Casa das Musas, 2004.
- FISCHER, Enerst. *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- FONDA, EnioAluisio. A tradução brasileira de O nome da rosa, de Umberto Eco. Alfa – Revista de Linguística. São Paulo, SP. v. 30 e 31. p. 95-105. 1986/1987.
- GIRON, Luis Antonio. “Umberto Eco: O excesso de informação provoca amnésia”. Revista Época, 2011. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/ideias/noticia/2011/12/umberto-eco-o-excesso-de-informacao-provoca-amnesia.html>> Acesso: 07 maio 2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. Vol.II.
- KOTHE, Flávio Rene. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução a semanálise*. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LUKÁCS, György. Narrar ou Descrever? In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, pp. 43-94.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Presença, 2001.
- MARTINS, Alberto. *Uma noite em cinco atos*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- MEIER, Gustavo. Uma geração descobre o prazer de ler. **Revista Veja**. Editora Abril, São Paulo, edição 2217, ano 44, n.20, pp. 98-108, maio/2011
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: Neurose*. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- NOGUEIRA, Pablo. “O segredo por trás de O Segredo”. Revista Galileu, 2007. Disponível em <<http://revistagalileu.globo.com/Revista/Galileu/0,,EDG77817-7855-192-1,00-O+SEGREDO+POR+TRAS+DE+O+SEGREDO.html>> Acesso: 02 abril 2012
- PERRONE-MOYSES, Leyla. *Texto, Crítica e escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- REUTER, Yves. *Introdução a análise do romance*. Trad. Ângela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- REZENDE, Tânia. Carolina, a autora favelada. *Jornal Opção*, Goiânia, 16 a 22 de set 2012
- RUFFATO, Luiz. *Mário de Andrade: seus contos preferidos*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2011.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.
- SODRÉ, Muniz. *Best-Seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1988.
- STEINER, Georg. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TOMACHEVSKI, Brik. *Teoria da Literatura II: Textos dos Formalistas Russos*. Lisboa: Edições 70, 1978.

TOPA, Francisco. *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos – Volume II: Edição dos sonetos*, 1999. Disponível em <<http://web.lettras.up.pt/ftopa/Livros-Pdf/GM-III.pdf>> Acesso: 25 jan. 2012.

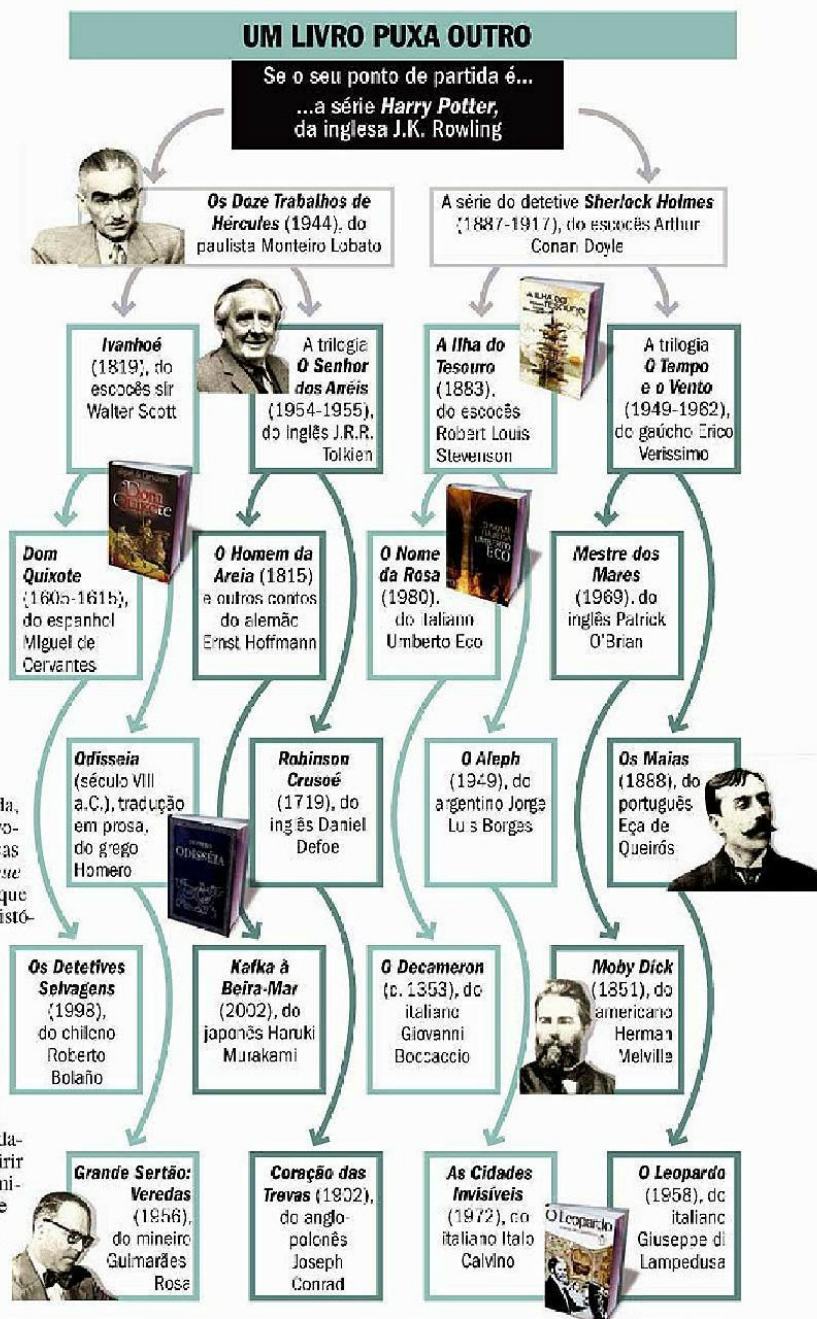
UNIVERSITY OF BIRMINGHAM. Disponível em <<http://www.birmingham.ac.uk/index.aspx>> Acesso: 02 maio 2012.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1983.



A carioca **Iris Figueiredo**, de 18 anos, é líder de um evento exemplar, no Rio de Janeiro. Mensalmente, ela organiza um encontro com jovens para discutir clássicos da literatura. Fazem parte do repertório autores como Jane Austen, Oscar Wilde, George Orwell e Rubem Fonseca. "É uma galera que estava cansada das séries adolescentes e queria evoluir em suas leituras", diz. Incentivada pelos pais desde a infância a ler, ela, como tantos, descobriu de fato esse prazer com *Harry Potter*. Em 2009, criou um blog para registrar as impressões dos livros que lia, e dele partiu para as reuniões. "A ideia era estimular a leitura de clássicos por prazer, e não por obrigação, como é feito nas escolas." A iniciativa teve êxito: atraiu cerca de vinte adolescentes. "O vocabulário dos clássicos é muito mais rico. Meu português melhorou, e consegui fluência no inglês", diz. O maior desafio de Iris será o lançamento de seu livro, previsto para o segundo semestre. "Sou extremamente grata à literatura"

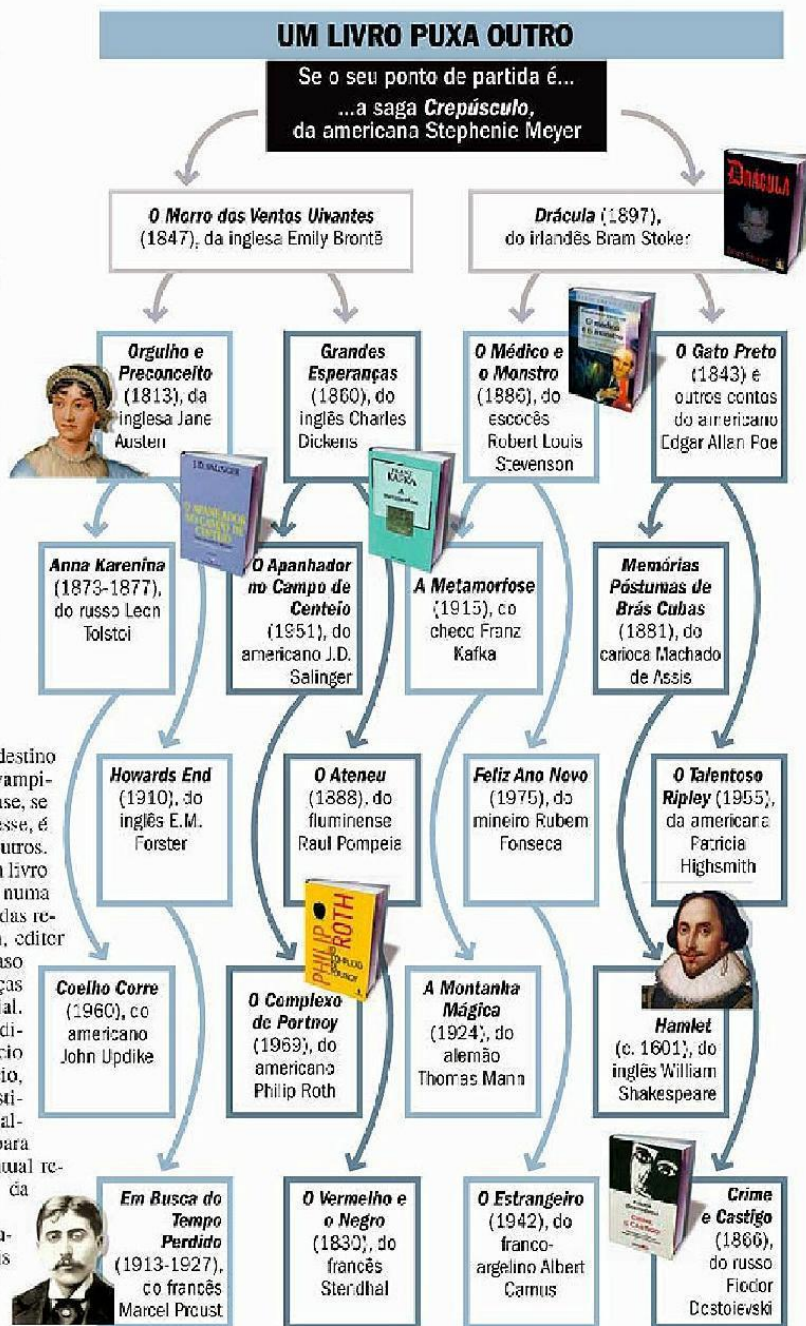
ces com fortes tintas de autoajuda, como *A Cabana*) é uma delas; os volumes que às vezes caem nas graças do público, como *A Menina que Roubava Livros*, ou os autores que têm o dom de fixar com suas histórias, como o romântico Nicholas Sparks, são outra. E os títulos dedicados a recuperar a história do Brasil, como *1808, 1822* ou *Guia Politicamente Incorreto da História do Brasil*, são uma terceira, e muito acolhedora, dessas portas. É mais fácil tornar a leitura um hábito, claro, quando ela se inicia na infância. Mas qualquer idade é boa, é favorável, para adquirir esse gosto. Basta sentir aquela comichão do prazer, e da curiosidade — e então fazer um esforço, bem pequeno, para não se acomodar a uma zona de conforto, mas seguir adiante e evoluir na leitura.



Em outubro, o administrador paulista **Eduardo Ribeiro** desfez um preconceito ao ganhar a esposa um iPad. Até então, ele acreditava que um aparelho de leitura digital nunca substituiria o prazer de folhear páginas. “Descobri que a *maquininha é ainda mais viciante para um leitor obsessivo*”, diz. Aos 44 anos, Ribeiro lê até cinco livros por mês, de *Os Pilares da Terra*, de Ken Follett, a *Honra Teu Pai*, de Gay Talese. O iPad trouxe benefícios para sua leitura: é possível baixar vários livros gratuitamente, e ele pode pesquisar na internet trechos que acaba de ler. Além disso, graças à possibilidade de levar vários títulos na “prancheta”, ele passou a ler ainda mais. Sócio de uma consultoria de fusões e aquisições, Ribeiro trabalha doze horas por dia. Costuma ler nos fins de semana e em toda e qualquer brecha — nem puxa papo com taxistas, para aproveitar os minutos no banco de trás

passavam horas discutindo o destino da menina Isabella Swan e do vampiro Edward Cullen — e, nessa fase, se um amigo demonstra um interesse, é rapidamente copiado pelos outros. “Não é mais possível lançar um livro para esse público sem pensar numa estratégia de atração por meio das redes sociais”, diz Jorge Oakim, editor da Intrínseca. Ele é um caso exemplar de ajuste às mudanças ocorridas no mercado editorial. Desde a inauguração de sua editora, em 2003, viu seu negócio mudar radicalmente: no início, 15% dos lançamentos eram destinados ao público jovem. Atualmente, esse número saltou para 80% — e esse mesmo percentual representa o faturamento atual da editora com os jovens.

No meio do curso na faculdade, garotas como a carioca Iris Figueiredo e a catarinense Tainze Odelli não estão ainda pensando em emprego. Mas não é



REVISTA ACADEMICA

QUAIS OS DEZ MELHORES CONTOS BRASILEIROS ?

Um artigo de José Lins do Rego sobre contistas. Foi sugerir a Genésio Amado uma antologia de contos brasileiros na Biblioteca da Ar. Daí é que veio a ideia deste inquérito que submetemos aos leitores.

Estas primeiras respostas, de um modo geral, foram esparçadas de repente num encontro furtivo porque se tratava de escolher. Mas, elas exprimem com uma certa precisão o gosto de cada um, tendo em vista as dificuldades da escolha em campo tão rico e abundante.

O inquérito interessa por vários motivos, principalmente porque vem prestigiar o gênero, fazendo uma seleção que um editor qualquer poderá aproveitar para um volume, o que torna a ideia mais prática ainda.

Abaixo são as primeiras respostas:

RESPOSTA DE JOSÉ LINS DO REGO:

- 1 — O FAROLEIRO, de Monteiro Lobato.
- 2 — A NOVA CALIFORNIA, de Lima Barreto.
- 3 — O BEBE DE TARLATANA ROSA, de João do Rio.
- 4 — ASSOMBRAÇÃO, de Afonso Arinos.
- 5 — PIA' NÃO SOFRE? SOBRE, de Mário de Andrade.
- 6 — O ALIENISTA, de Machado de Assis.
- 7 — MEU SOSIA, de Gastão Cruls.
- 8 — SEU MAGALHÃES SUICIDOU-SE, de Rodrigo Melo Franco de Andrade.
- 9 — BAIANINHA, de Ribeiro Couto.
- 10 — GAETANINHO, de Alcantara Machado.

RESPOSTA DE GRACILIANO RAMOS:

- 1 — A CAUSA SECRETA, de Machado de Assis.
- 2 — TRIO EM LA' MENOR, de Machado de Assis.
- 3 — O MACACO QUE SE FEZ HOMEM, de Monteiro Lobato.
- 4 — O COLOCADOR DE PRONOMES, de Monteiro Lobato.
- 5 — O HOMEM QUE SABIA JAVANEZ, de Lima Barreto.
- 6 — O PLEBISCITO, de Arthur Azevedo.
- 7 — DEMONIOS, de Afonso Arinos.
- 8 — G. C. P. A., de Gastão Cruls.
- 9 — O ENTERRO DE SEU ERNESTO, de Rodrigo Melo Franco de Andrade.
- 10 — GALINHA CEGA, de João Alfonso.

RESPOSTA DE GASTÃO CRULS:

- 1 — PEDRO BARQUEIRO, de Afonso Arinos.
- 2 — O ENFERMEIRO, de Machado de Assis.
- 3 — A NOVA CALIFORNIA, de Lima Barreto.
- 4 — NEGRINHA, de Monteiro Lobato.

- 5 — HOSPITALIDADE, de Alberto Rangel.
- 6 — NIZIA FIGUEIRA, SUA CREADA, de Mário de Andrade.
- 7 — GAETANINHO, de Antonio Alcântara Machado.
- 8 — DOS VELHOS, de Síndes Lopes Neto.
- 9 — SEU MAGALHÃES SUICIDOU-SE, de Rodrigo Melo Franco de Andrade.
- 10 — OSCARINA, de Marques Rebelo.

RESPOSTA DE WALDIRMAB CAVALCANTI:

- 1 — A CAUSA SECRETA, de Machado de Assis.
- 2 — O HOMEM QUE SABIA JAVANEZ, de Lima Barreto.
- 3 — O COMPRADOR DE FAZENDAS, de Monteiro Lobato.
- 4 — G. C. P. A., de Gastão Cruls.
- 5 — PAULO, de Graciliano Ramos.
- 6 — RUA DONA EMERENCIANA, de Marques Rebelo.
- 7 — O ENTERRO DE SEU ERNESTO, de Rodrigo Melo Franco de Andrade.
- 8 — GAETANINHO, de Antonio Alcântara Machado.
- 9 — O CLUB DAS MEMOSAS BONDOLLETAS, de Ribeiro Couto.
- 10 — GALINHA CEGA, de João Alfonso.

RESPOSTA DE SAUL BORGES CARNEDO:

- 1 — O DIPLOMATICO, de Machado de Assis.
- 2 — A CARTOMANTE, de Machado de Assis.
- 3 — PEDRO BARQUEIRO, de Afonso Arinos.
- 4 — SERENATA DE SCHUBERT, de Nuno de Andrade.
- 5 — CLARA DOS ANJOS, de Lima Barreto.
- 6 — O BEBE DE TARLATANA ROSA, de Paulo Barreto.
- 7 — JECA TATU', de Monteiro Lobato.
- 8 — NOTES BRANCAS, de Gastão Cruls.
- 9 — O PATIOTA WASHINGTON, de Alcantara Machado.
- 10 — INJECÇÃO, de Rodrigo Melo Franco de Andrade.

RESPOSTA DE GENÓLDO AMADEO:

- 1 — O HOMEM QUE SABIA JAVANEZ, de Lima Barreto.
- 2 — O BEBE DE TARLATANA ROSA, de João do Rio.
- 3 — O EMPRESTIMO, de Machado de Assis.
- 4 — O MACACO AZUL, de Afonso Arinos.
- 5 — O PLEBISCITO, de Arthur Azevedo.
- 6 — O ESPIÃO, de Monteiro Lobato.

- 7 — A PATATIVA, de Gastão Cruls.
- 8 — SOCRATES E O TINTUREIRO, de Antônio Machado.
- 9 — GAETANINHO, de Alcantara Machado.
- 10 — NIZIA FIGUEIRA, SUA CREADA, de Mário de Andrade.

RESPOSTA DE ROSÁRIO FUSCO:

- 1 — NEGRINHA, de Monteiro Lobato.
- 2 — ASSOMBRAÇÃO, de Afonso Arinos.
- 3 — O PLEBISCITO, de Arthur Azevedo.
- 4 — PIA' NÃO SOFRE? SOBRE, de Mário de Andrade.
- 5 — A POSTA DE CIGARRO, de Ribeiro Couto.

RESPOSTA DE SANTA ROSA:

- 1 — A CAUSA SECRETA, de Machado de Assis.
- 2 — O FAROLEIRO, de Monteiro Lobato.
- 3 — A NOVA CALIFORNIA, de Lima Barreto.
- 4 — A MORTE DO PORTA-ESTANDARTE, de Antônio Machado.
- 5 — O RELOGIO DO HOSPITAL, de Graciliano Ramos.
- 6 — PIA' NÃO SOFRE? SOBRE, de Mário de Andrade.
- 7 — OSCARINA, de Marques Rebelo.
- 8 — SEU MAGALHÃES SUICIDOU-SE, de Rodrigo Melo Franco de Andrade.
- 9 — BAIANINHA, de Ribeiro Couto.
- 10 — GALINHA CEGA, de João Alfonso.

RESPOSTA DE MÁRIO DE ANDRADE:

Os dez melhores contos da literatura brasileira são, pelo menos, estes quatro (sem ordem de preferência):

- 1 — PEDRO BARQUEIRO, de Afonso Arinos.
- 2 — MEU SOSIA, de Gastão Cruls.
- 3 — O PLEBISCITO, de Arthur Azevedo.
- 4 — OSCARINA, de Marques Rebelo.
- 5 — O ENFERMEIRO, de Machado de Assis.
- 6 — O ALIENISTA, de Machado de Assis.
- 7 — A CAUSA SECRETA, de Machado de Assis.
- 8 — QUERO, QUERO, de Roque Caragão.
- 9 — GALINHA CEGA, de João Alfonso.
- 10 — GAETANINHO, de Antonio Alcântara Machado.
- 11 — CHÔ PAN!, de Monteiro Lobato.
- 12 — O BEBE DE TARLATANA, de João do Rio.
- 13 — O ENTERRO DE SEU ERNESTO, de Rodrigo Melo Franco de Andrade.
- 14 — (Não me lembo o nome do conto), de Darcy Azevedo.

REVISTA ACADEMICA

- 13 — OMO em terrico e nome do autor, de Waldomiro Silveira.
- 14 — A NOVA CALIFORNIA, de Lino Barreto.
- 15 — O 1.º CONTO DE TROPAS E BIDADAS, de Cavallito Ramos.
- 16 — BOI VELHO, de Simões Lopes Neto.
- 17 — BAIANINHA, de Ribeiro Couto.
- 18 — Aquella conta dos dois irmãos na NOITE NA TAVERNA, de Alvaro de Azevedo.
- 19 — BAZAR COLOSSO, de Prudente de Moraes Neto.
- 20 — PITINHA, de Léo Vaz.
- 21 — A MULHER QUE PROCU, de Marcolli del Poggio.
- 22 — (Vaga para o conto desconhecido).

RESPOSTA DE VENICIUS DE MORAIS

- 1 — UNS BRACOS, de Machado de Assis.
- 2 — A CARTOMANTE, de Machado de Assis.
- 3 — PEDRO BARQUETTO, de Alvaro Azevedo.
- 4 — CASO EM QUE ENTRE NUGHE, de Mario de Andrade.
- 5 — GALINHA CEGA, de João Albasan.
- 6 — CARLOTA, (Góthica), de Prudente de Moraes Neto.
- 7 — MOLEQUE LOURIVAL, (inédito), de Prudente de Moraes Neto.
- 8 — O RELOGIO DO HOSPITAL, de Graciliano Ramos.
- 9 — O NORTISTA, de Rodrigo Melo Franco de Andrade.
- 10 — TUCARINA, de Marques Rebelo.

RESPOSTA DE JOSÉ GERALDO VIEIRA

- 1 — A CAUSA SECRETA, de Machado de Assis.
- 2 — O FARGLEIRO, de Monteiro Lobato.
- 3 — ASSOMBRAMENTO, de Alvaro Azevedo.
- 4 — PIA' NÃO SOBRE' SOBRE, de Mario de Andrade.
- 5 — BAIANINHA, de Ribeiro Couto.
- 6 — GALINHA CEGA, de João Albasan.
- 7 — O ENTERRO DE SEU ERNESTO, de Rodrigo Melo Franco de Andrade.
- 8 — O PLEBISCITO, de Artur Azevedo.
- 9 — O VENDEDOR DE SANTOS, de Lino Barreto.
- 10 — OSCARINA, de Marques Rebelo.

RESPOSTA DE SERGIO DUARQUE DE HOLLANDA

- 1 — A MISSA DO GALO, de Machado de Assis.
- 2 — UNS BRACOS, de Machado de Assis.
- 3 — O COMPRADOR DE FAZENDAS.
- 4 — GAETANINHO, de Alcantara Machado.
- 5 — OSCARINA, de Marques Rebelo.
- 6 — BAIANINHA, de Ribeiro Couto.
- 7 — A MORTE DA PORTA-ESTANDARDTE, de Artur Machado.
- 8 — O RELOGIO DO HOSPITAL, de Graciliano Ramos.
- 9 — BAZAR COLOSSO, de Pedro Dias.

- 10 — O ENTERRO DE SEU ERNESTO, de Rodrigo Melo Franco de Andrade.

RESPOSTA DE MURILO MENDES

- 1 — O ALIENISTA, de Machado de Assis.
- 2 — O VENDEDOR DE SANTOS, de Lino Barreto.
- 3 — A MORTE DO PORTA-ESTANDARDTE, de Artur Machado.
- 4 — GALINHA CEGA, de João Albasan.
- 5 — GAETANINHO, de Alcantara Machado.
- 6 — O CIRCO DE CORLIMINHOS, Marques Rebelo.
- 7 — O CASTIGO, de Luis Jardim.
- 8 — SEU MAGALHÃES SUICIDOU-SE, de Rodrigo Melo Franco de Andrade.
- 9 — O REDE DE TAPLATANA ROSA, de João de Rio.
- 10 — CADÊ, CAIM e O RESTO, de Marcolli del Poggio.

RESPOSTA DE MANUEL BAQUEIRA

- 1 — O ALIENISTA, de Machado de Assis.
- 2 — A NOVA CALIFORNIA, de Lino Barreto.
- 3 — PIA' NÃO SOBRE' SOBRE, de Mario de Andrade.
- 4 — CIRCO DE CORLIMINHOS, de Marques Rebelo.
- 5 — MARIA DA GRACA, de Ribeiro Couto.
- 6 — SEU MAGALHÃES SUICIDOU-SE, de Rodrigo Melo Franco de Andrade.
- 7 — GAETANINHO, de Alcantara Machado.
- 8 — GALINHA CEGA, de João Albasan.
- 9 — A MORTE DO PORTA-ESTANDARDTE, de Artur Machado.
- 10 — CHÔ PAK, de Monteiro Lobato.

RESPOSTA DE ADALGISA NERY

- 1 — A CARTOMANTE, de Machado de Assis.
- 2 — UNS BRACOS, de Machado de Assis.
- 3 — CANDONGAS NÃO FAZEM FESTAS, de Machado de Assis.
- 4 — TUDO EM LA' MENOR, de Machado de Assis.
- 5 — O ENFERMEIRO, de Machado de Assis.
- 6 — O PLEBISCITO, de Artur Azevedo.
- 7 — O HOMEM QUE SABIA JAVANEZ, de Lino Barreto.
- 8 — GAETANINHO, de A. Alcantara Machado.
- 9 — CASTIGO, de Luis Jardim.
- 10 — GALINHA CEGA, de João Albasan.

RESPOSTA DE RUBEM BRAGA

Se. Redator: — Voltar em outubro com o suplemento, e mais além. Prefiro voltar 8 vezes, dando desta vez ao menos um o melhor conto brasileiro.

Monteiro Lobato 12 contos
Machado de Assis
Ribeiro Couto
Mario de Andrade
Artur de Alcantara Machado
Fringetia Junke

TRANSPORTES MARITIMOS EM GERAL — Linhas privadas para Europeia. — Desbarco para carga e passageiros. — Linhas a Submarinos.

FONSECA & MARTINS

Escritorio
RUA DA REPERCUSSAO, 21 A
TEL. 41.044 — Rio de Janeiro

Lino Barreto
Artur Machado
Marques Rebelo

RESPOSTA DE LUCIO CARVALHO

- 1 — BICHINHA, de Monteiro Lobato.
- 2 — TUMULO, TUMULO, TUMULOS, de Mario de Andrade.
- 3 — A ANECDOTA DO CARRILET, de Machado de Assis.
- 4 — A CAUSA SECRETA, de Machado de Assis.
- 5 — ASSOMBRAMENTO, de Alvaro Azevedo.
- 6 — GALINHA CEGA, de João Albasan.
- 7 — OSCARINA, de Marques Rebelo.
- 8 — INDICACAO, de Rodrigo Melo Franco de Andrade.
- 9 — GAETANINHO, de Antonio de Alcantara Machado.
- 10 — DOS DEDOS, de Graciliano Ramos.

RESPOSTA DE AMANDO FONTES

- 1 — CLARA DOS ANJOS, de Lino Barreto.
- 2 — NOITE DE ALMIRANTE, de Machado de Assis.
- 3 — COCHA DE RETALHOS, de Monteiro Lobato.
- 4 — PEDRO BARQUETTO, de Alvaro Azevedo.
- 5 — G. C. P. A., de Garcia Cruls.
- 6 — CIRIACO, de Alvaro Schmitt.
- 7 — A MENINA DE OLHO NO FUNDO, de Mario de Andrade.
- 8 — SEU MAGALHÃES SUICIDOU-SE, de Rodrigo Melo Franco de Andrade.
- 9 — TIA LULU, de Mario Alencar.
- 10 — HOSPITALIDADE, de Alberto Rangel.

RESPOSTA DE DIAS DA COSTA

- 1 — O EXTRAÑO CASO DE ARSENIO GODDARD, de João de Rio.
- 2 — DENTRO DA NOITE, de João de Rio.
- 3 — A CARTOMANTE, de Machado de Assis.
- 4 — O HOMEM QUE SABIA JAVANEZ, de Lino Barreto.

Historia da Borboleta Branca

- 5 — O ENGRAÇADO ARREPENDIDO, de Manoella Leão
6 — O PERDUCITO, de Arthur Alencar
7 — O RELOGIO DO HOSPITAL, de Gracilene Barros
8 — PIA' NAO SOPRE O SOPRE, de Maria de Andrade
9 — RUA DONA EMERENCIANA, de Marques Rebelo
10 — CULLENHOS, de Alvaro Sotomaior

RESPOSTA DE MARQUES REBELO

Os Rebelos, é difícil contar a sua ou melhorarem com as lembranças. Machado mesmo, que é a grande questão, tem mais de dez contos sobre ele. E não sei se tem que a gente acrescentasse a lista com outros de Machado. Agora também seria injusto com os não poemas e não prosas, achando-se um conto que tem mais de dez contos semelhantes. Por isso vou só apresentar a lista. Os dez melhores contos brasileiros de 25 obras mencionadas:

- 1 — UM BRANCO, de Machado de Assis
2 — CONTO DE ESCOLA, de Machado de Assis
3 — O DIPLOMATICO, de Machado de Assis
4 — A MISSA DO ALVARO, de Machado de Assis
5 — O PERDUCITO, de Arthur Alencar
6 — JOAQUIM MILANCA, de Alvaro Sotomaior
7 — CLARA DO ANJOS, de Lima Barreto
8 — PALANQUINHA, de Ribeiro Castro
9 — AS ... de Valdemiro Silveira
10 — MURRINHOS DO PASTORERO, de Ruyter Lopes Neto
11 — GALINHA-CEIGA, de João Alencar
12 — TUMULO, TUMULO, TUMULO, de Maria de Andrade
13 — RUA DONA EMERENCIANA, de Marques Rebelo
14 — EM MAIA, de Marques Rebelo
15 — CINCO OS CULLENHOS, de Marques Rebelo
16 — A DOUTORA CAMELIA, de Antonio Alencar Machado
17 — QUANDO MINHA AVÓ MORREU, de Rodrigo Mello Franco de Andrade
18 — MARLI PURA, de Carlos de Sa
19 — FORMA DO PRA SIM, de Joel Silveira
20 — MAMOSO, de Joel Silveira
21 — TUNA FLORE, de Francisco Toledo Pezoni
22 — ACESSO DE PIXAÇÃO, de Góssio Cruz
23 — CHICO, de Hélio Pires Monteiro
24 — O MENINO ARU, de Edison Lora
25 — UM ENCONTRO, de João de Rê

NOTA MUITO IMPORTANTE — Não se esqueça de figurar o respectivo que foram por nós selecionadas.

Eu queria contar a borboleta branca
A dançarina dançarina
Que ex vi, palpilhando e cantando
Na manhã ensolarada.

Eu queria contar a borboleta branca
Que ex vi inquietada
Na sala da montanha escura
Lutando e vibrando.

Era uma flor, Era uma pitada de rosa
Leve e branca.
Era uma flor que vive e trágica
Em luta com o mundo.

Na estrada sem o sol saliente
As árvores pareciam
Espantadas a distância correndo da morte
Da morte libertadora.

A borboleta branca viveu a sua hora única
E era como um espírito
E era como um pensamento claro
Nascido da terra.

Vindava dançar impetuosa e molhada branca
Na abóbada escura
Lembrando que a noite tinha o inevitável
A reconstruir um novo mundo.

Lembrando que as sombras a compreenderiam
Como as suas fráguas suas
Que se agitavam nos seus olhos, como pedras no mar.
Machucadas e curadas.

Lembrando que a noite a encontraria escura e desolada
A dançarina líbia branca.
Vingava branca, que a noite do sol violentamente
Destruía e perdia.

Na estrada a borboleta branca era um claro pensamento
Era uma líbia branca
Perdida entre as ruínas tristes e escuras
Na manhã ensolarada.

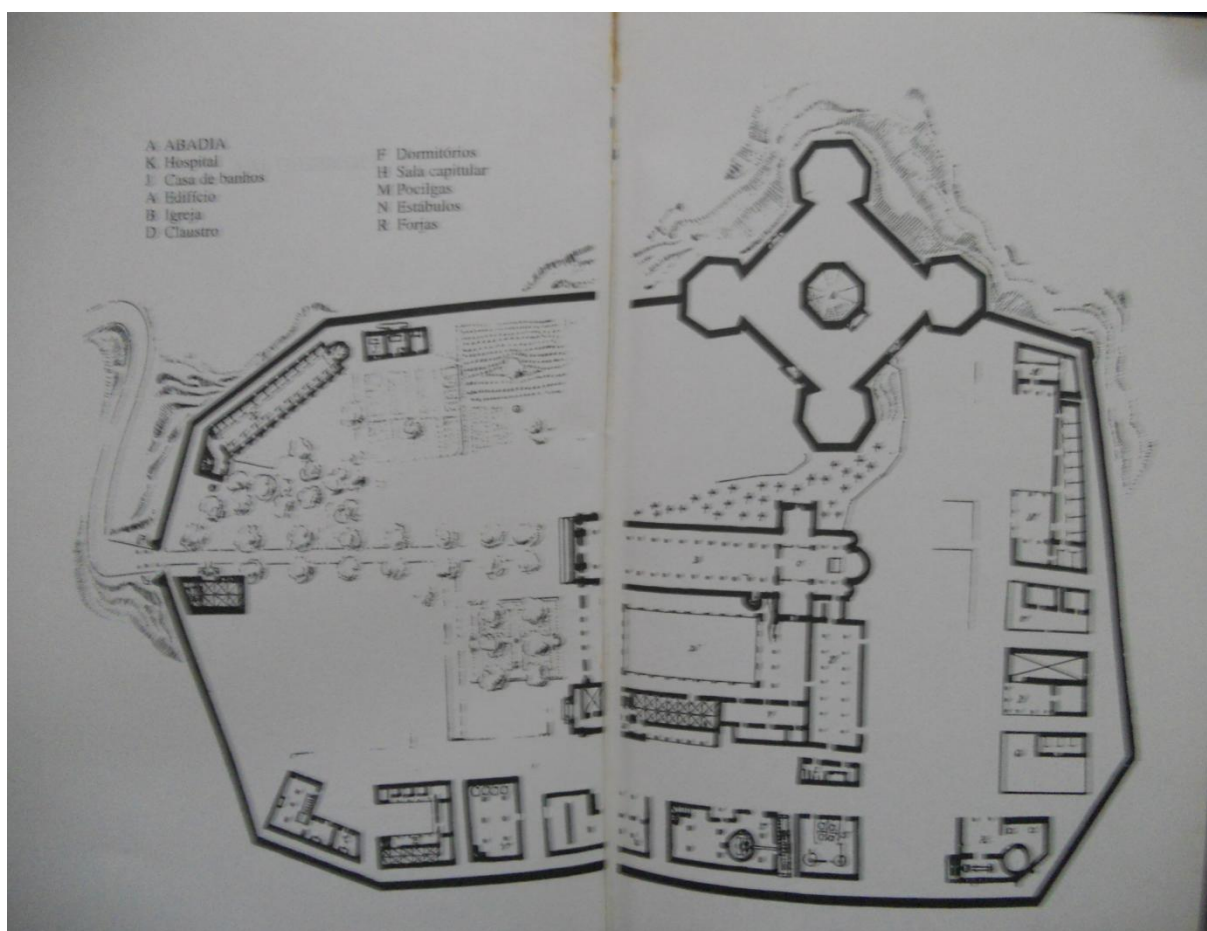
A borboleta branca era a vida, era a fragilidade
Na sua escuridão silenciosa,
Vindava para contar sobre a compreensão das coisas
[delirando]
Das lições e da morte!

Vindava assim a sua existência, ex que o branco e branco
Como a que é no tempo
Distância e féria, cura e estabilidade
Lutando e cantando.

A montanha e as árvores pareciam não existir
A borboleta branca dançava
E era a vida e a eterna repetição da vida
Na sua clareza e mais efêmera luzes.

Augusto Frederico Schmidt

ANEXO D – Mapa do Monastério, *O nome da rosa*



NOTA

O manuscrito de Adso está dividido em sete dias e cada um dos dias em períodos correspondentes às horas litúrgicas. Os subtítulos, em terceira pessoa, foram acrescentados provavelmente por Vallet. Porém, uma vez que são úteis para orientar o leitor, nem esse uso destoa do de muita literatura em língua vulgar daquele tempo, não achei oportuno eliminá-los.

Alguma perplexidade me causaram as referências de Adso às horas canônicas, porque não só a individuação delas varia de acordo com as localidades e as estações, mas, com toda a probabilidade, no século XIV não era costume ater-se com absoluta precisão às indicações fixadas por São Benedito na regra.

Todavia, para orientação do leitor, deduzindo em parte do texto e em parte confrontando a regra originária com a descrição da vida monástica feita por Edouard Schneider em *Les heures bénédictines* (Paris, Grasset, 1925), creio ser possível atermo-nos ao seguinte cômputo:

- Matinas* (que às vezes Adso chama também pela antiga expressão *Vigiliae*).
Entre 2h 30min e as 3h da madrugada.
- Laudes* (que na tradição mais antiga eram chamadas *matutinos*).
Entre as 5 e as 6 horas da manhã, de modo a terminar quando clareia o dia.
- Primeira* Em torno de 7h 30min, pouco antes da aurora.
- Terceira* Por volta das 9 horas.
- Sexta* Meio-dia (num mosteiro onde os monges não trabalhavam nos campos, no inverno, era também a hora da refeição).
- Nona* Entre 2 e 3 horas da tarde.
- Vésperas* Em torno das 4h 30min, ao pôr-do-sol (a regra prescreve que se faça a ceia quando ainda não desceu a escuridão).
- Completas* Em torno das 6 horas (até as 7 os monges se recolhem).

O cômputo se baseia no fato de que na Itália setentrional, em fins de novembro, o sol se levanta em torno das 7h 30min e se põe em torno das 4h 40min da tarde.