

ALGUNS ASPECTOS DO CÂNONE LITERÁRIO

Paulo Custódio de Oliveira (UFGD)

RESUMO: O escrito que segue procura dar conta de uma condição inelutável do trato com a Literatura: a proposta de organização segundo paradigmas. Uma espécie de classificação de obras literárias que termina por organizar, não só o conjunto da produção de literatura ao longo dos tempos, mas também a própria criação e apreensão da Literatura. De forma que, o que servia apenas para organizar uma apreensão livre torna-se um bridão para experiências mais significativas com o conjunto da produção literária de uma dada sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Cânone; Literatura ocidental; nacionalismo literário

SUMMARY: The article that follows seeks to realize an inescapable condition of the Literature: the organization of the literary works in paradigms. A kind of classification of literary works that ends by organizing not only all the occidental literary throughout the ages, but also the creation and understanding of the Literature. So, which only served to organize the great work's lecture becomes a prison for the most significant experiences with the whole literary output of a given society.

KEYWORDS: Canon, Occidental Literature, literary nationalism.

1. INTRODUÇÃO

É importante observar, inicialmente, que o contato com a Literatura se dá a partir de uma espécie de “contrato”. Um contrato no qual tanto o autor, quanto o leitor sabem que o universo que se descortina é ficcional, isto é, parece muito com a realidade, mas não se identifica diretamente com ela. Esse contrato estabelece algumas leis de apropriação e comércio que precisam ser evidenciadas se se pretende compreender o movimento do cânone. Qual seja: a linguagem é

entendida como um duplo da realidade. Em outras palavras, concebe-se que a linguagem configura uma realidade mental que acreditamos ser muito parecida com a material. No nosso cérebro está um segundo mundo, encarado, muitas vezes como a própria realidade. Há situações em que a realidade mental é considerada mais real que a material, como se a linguagem tivesse uma propriedade mágica de penetrar as coisas e entendê-las por dentro, algo impossível de se fazer na matéria concreta.

Esta ilusão tem causado estrabismos e desentendimentos dos quais não conseguimos nos livrar. As pessoas não aceitam opiniões que não possam ser emparelhadas às suas. E parece lugar comum dizer que todo mundo imagina ter bom-senso e realidade em quantidade e qualidade suficiente para fazer frente a qualquer argumento contrário. Todo mundo acredita-se correto e acertado nas leituras que faz da realidade, ignorando o fato de que, como nos informa Bakhtin, o signo tanto reflete quanto refrata a realidade. Ou seja, o signo apreende uma parcela da realidade, mas exclui outra quantidade. Sempre. Não há maneiras de se burlar essa condição.

Afinal, compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos. E essa cadeia de criatividade e de compreensão ideológicas, deslocando-se de signo em signo para um novo signo é única e contínua. [...] em nenhum ponto a cadeia se quebra, em nenhum ponto ela penetra a existência interior, de natureza não material e não corporificada em signos. (BAKHTIN, 1988, p. 34)

Mas quem determina o ângulo a ser considerado na abordagem que o signo faz da realidade? Difícil precisar, quando observado o momento primordial em que nos apropriamos das palavras, percebe-se que estas são apreendidas já com significado é lícito considerar que elas já se encontram semantizadas no campo da realidade no momento em que tomamos contato com ela. Assim, pode-se dizer que quem determina o sentido de uma palavra é o conjunto da sociedade ao qual ela pertence. Mas há ainda muitas coisas a serem consideradas depois que descobrimos isso. A sociedade não é um conjunto homogêneo de indivíduos. Dentro dela há estratificações que determinam um poder orientador, ou seja, há classes sociais dentro da aparente homogeneidade que observamos de longe. Eis porque, observando atentamente, deduzimos que as palavras são semantizadas a partir de um conjunto ideológico, donde Bakhtin vai concluir que todo signo tem um significado previamente instituído e toda instituição é ideológica, portanto, “todo signo é ideológico”.

Decorrente dessa estrutura mínima das palavras, a Literatura é – portanto – também marcada pela ideologia que circunda as palavras. Maurício Gnerre, grande pensador que esteve entre nós por algum tempo,

afirmaria, em um livro chamado *Linguagem, escrita e poder* (1994), que a alfabetização¹ é – em alguma medida – uma forma de colonização. Diferente da que usa os bacamartes e arcabuzes, o letramento insinua-se sutilmente por sob a cultura oral minando-lhe a energia. Segundo esse raciocínio, o ensino de literatura é, de alguma forma, soldado nas trincheiras dessa colonização. Esse grande teórico italiano nos revela que, mesmo pessoas muito bem intencionadas, como o nosso eminente pedagogo Paulo Freire, não conseguiu escapar ao paradigma de considerar o letramento como algo indiscutivelmente bom.

A aceitação básica do valor indiscutivelmente positivo da escrita foi intocável durante décadas. Um método de alfabetização como o de Paulo Freire – que inclui a participação ativa e o envolvimento dos membros de pequenas comunidades no processo de discussão e de elaboração dos materiais básicos para a alfabetização – não incluía em nenhum estágio, um debate aberto com os alfabetizando sobre a natureza e as implicações da escrita e da leitura. A capacidade de ler e de escrever é considerada intrinsecamente boa e apresentando vantagens óbvias sobre a pobreza da oralidade. (GNERRE, 1994, p. 45)

Um livro nasce de outros livros. Enfocar a questão implica explicitá-la pelo ângulo da Literatura como um sistema. O termo foi cunhado por Antonio Candido, como ele mesmo afirma em uma palestra pronunciada na XXIV reunião anual da SBPC, ocorrida em julho de 1972 em São Paulo. Nessa palestra, o crítico brasileiro estabelece uma oposição didática entre o tratamento que se dá à obra propriamente dita e ao sua inserção em um cenário teórico e criativo que a circunda:

Ora, uma característica do enfoque estrutural é não apenas concentrar-se na obra tomada em si mesma, (...), mas relacioná-la a um modelo virtual abstrato, que seria a última instância heurística. Isto provém de um desejo de chegar a um conhecimento de tipo científico, que supera o conhecimento demasiado contingente da obra singular em proveito de tais modelos genéricos, a que ela se subordina e de que é uma manifestação particular; e que, portanto a explicam. Eles não seriam a-históricos, mas talvez trans-históricos, porque possuem generalidade e permanência muito maiores, em relação às manifestações particulares (obras), que passam para o segundo plano como capacidade explicativa. Através da mudança das manifestações particulares, eles permanecem, como sistemas básicos e como princípios de organização escapando a te certo ponto à história, na medida em que são modelos; mas integrando-se nela, quando vistos em suas manifestações particulares. (CANDIDO, 2002, p. 78)

¹ A alfabetização tanto pode ser tomada como condição apriorística para a difusão da Literatura como também promovida por ela, na medida em que o letramento geralmente é feito a partir de excertos de obras consideradas modelares.

Ou seja, há sempre uma estrutura que antecede a criação de uma obra literária, marcando-a como continuidade. O escritor é um “leitor descontente”, isto é, já leu uma infinidade de livros e, não satisfeito, com o que viu, decide, ele mesmo fundar a realidade ficcional que não observou nos livros que leu. Dessa maneira, o cânone, não é somente uma maneira de classificar obras já escritas, mas também uma maneira de criá-las dentro de paradigmas previamente estabelecidos.

2. PARADIGMAS DE LEITURA

A discussão sobre o cânone não pode, também, prescindir de uma reflexão sobre o ato de leitura. Esse momento é muito mal entendido pelo senso comum, que geralmente o considera unidirecional. Ocorre, na verdade, um diálogo. Dificilmente estamos entregues a uma leitura sem incrustarmos nela algo de nossa experiência. A compreensão disso me veio de uma forma um tanto divertida: estava eu passeando pela cidade quando deparei com um carro todo “adesivado” por letras garrafais, anunciando um encontro musical entre João Bosco e Vinícius.

Sou amante da música, apesar de não poder ser chamado de um historiador profissional dela, considero-me suficientemente preparado para firmar que esse encontro jamais existiu. Segui incomodado por não saber o que significava a propaganda do carro. Meus pensamentos construíram possíveis sampleados, bastante comuns na dita condição pós-moderna em que nos encontramos. Seria uma mixagem envolvendo os dois grandes nomes? Seria uma apresentação em vídeo? Durante as semanas que viriam, dedicava-me algumas horas do dia ao deslinde do acontecimento noticiado (ou melhor, alardeado) pelas letras garrafais do carro que encontrei. Minha surpresa foi grande quando descobri o significado daquelas palavras. João Bosco e Vinícius não eram o “meu João Bosco” e o “meu Vinícius”, mas uma dupla de rapazes cujas músicas são executadas à exaustão entre nossos universitários.

Da mesma forma que nosso referencial acaba alterando o conjunto de significados de nossas leituras, também influencia o resultado final o modo como a apreendemos historicamente. Roland Barthes, no célebre livro *O grau zero da escritura* (2000) denuncia essa historicidade da leitura.

Flaubert, com maior rigor, fundou essa escritura artesanal. Antes dele, o fato burguês era da ordem do pitoresco ou do exótico; a ideologia burguesa dava a medida do universal e, almejando a existência de um homem puro, podia euforicamente considerar o burguês como um espetáculo incomensurável para ela. Para Flaubert, o estado burguês é um mal

incurável que se gruda ao escritor, e que ele só pode tratar assumindo-o na lucidez – o que é característico de um sentimento trágico. (BARTHES, 2000, p. 153)

O enfoque na criação não oblitera o fato de que a escritura, ao ser lida, desvela todo um histórico de opressões desenvolvido pela própria burguesia. O leitor preparado consegue enxergar grande parte daquilo que o escritor escondeu. A ficção compromissada com o projeto progressista da burguesia não tocou devidamente nas injustiças sociais. Eis o grande dilema do escritor moderno: as reflexões metafísicas justificavam as injustiças que surgiam claramente aos olhos do escritor. O propósito de uma escritura marxista é deixar de pensar o mundo para veicular formas de mudá-lo. As “boas intenções” para com os pobres, jamais tocavam na moral socializada pela classe dominante.

Os significados implícitos ou explícitos das obras literárias estão ancorados em um tempo e em um espaço, cumpre ao leitor indagar se este tempo e esse espaço são adequados ao seu e interagir de forma produtiva com o *ethos* que move o conjunto da ficção. Walter Benjamin, ciente desse processo de semantização encetado pelo poder, diria uma frase que sintetizou seu livro *O drama barroco alemão* (1984): “Todo objeto de cultura é também um objeto de dominação”.

Os sentidos da palavra “dominação” foram classificados como sendo uma forma subreptícia – tratada como insidiosa – dos discursos da classe dominante se inserirem no contexto das demais classes. O modelo bidimensional do crítico alemão observa que, no lugar de uma linha única e progressiva, o objeto do passado se relaciona uma história anterior e uma história ulterior, isto é, o objeto de cultura é deflagrador da barbárie no mesmo sentido que o progresso histórico é motor de catástrofes.

De forma distinta, mas avaliando as mesmas consequências desastrosas de uma teoria calcada apenas na evolução da tecnologia sem ressalvas, pode-se associar a análise de Benjamin aos grandes discursos legitimadores visitados por Jean-François Lyotard quando este analisou as estratégias de construção da verdade moderna pelos discursos que ele chamou de metanarrativas. Uma das coisas mais regulares na sua análise é o fato de que os grandes relatos legitimadores dos tempos próximos passados não conseguem unificar o pensamento de nossos contemporâneos.

Na esteira dessas falências legitimadoras foram caindo um grande número de outros, que se mantinham incólumes apesar das investidas da vanguarda. Um deles foi a própria Literatura. O fenômeno literário também sofreu uma espécie de explosão da estética, uma vez que a própria arte, depois dos dadaístas, não consegue se manter a partir de um conceito mínimo de coesão.

Desvelam-se as estruturas opressivas subreptícias a todos esses grandes relatos por meio dos quais se procura a redenção do humano. A partir desse movimento de derrocada exige-se mais do que a decodificação das palavras do texto, bem como a remontagem - ao sabor de uma semiótica - parece-nos redutora do

artefato estético. É preciso perguntar-se “quem lê?”, “quem escreveu?”, “em que circunstâncias?”. Perguntas que, se não respondidas, maculam toda a interpretação que se faz de uma obra de arte literária.

3. ETIMOLOGIA, SIGNIFICADO, PROPRIEDADES E CARACTERÍSTICAS DO CÂNONE.

À pergunta o que é cânone? Devemos esmiuçar uma série de elementos de vária natureza. Em primeiro lugar deve-se atentar para o fato de que a palavra vem do Grego *Kanon*, que significa vara de medir. Supõe-se que os gregos, sendo grandes comerciantes, precisavam uniformizar as medidas, a fim de que as encomendas solicitadas chegassem ao consumidor com as mesmas qualidades e características solicitadas. Institucionalizou-se esse *kanon*, essa medida que estava presente aos olhos do comprador no momento mesmo da encomenda.

Os romanos tomaram a palavra como significante de norma, de lei. Significado aparentemente óbvio para sua empresa imperialista de submeter as regiões conquistadas. No período medieval teve início uma virada semântica que manteria o significado nos moldes como o temos hoje: os padres da igreja católica, em luta com as mitologias menores, que dividiam o credo dos fiéis com a cristã, instituíram um conjunto de textos sagrados, retirando da relação os que não consideraram adequados ao projeto de sua igreja. Segundo eles, os textos recusados não davam índices de que haviam sido inspirados pelo Divino Espírito Santo.

A modernidade apropriou-se desse último significado aplicando-o às obras leigas. No tempo dos burgueses o cânone podia ser entendido como o conjunto de obras admiráveis, que podiam ou deviam ser tomadas como modelares.

Assim nasceu a atual ideia de cânone. Apesar de se ter conhecimento desse histórico, imaginamos que estas sejam obras de valor indisputável, eleitas “pelo tempo”, não por pessoas. Uma coleção que a todos deveria admirar em virtude de suas qualidades intrínsecas facilmente enumeráveis. O senso comum aceitou de maneira tácita que as estruturas dessas obras admiráveis são recobertas por uma ahistoricidade. Em virtude disso, seus elementos raramente são tomados a partir dessas escolhas feitas há muito tempo. Segundo a crítica tradicional, tais produções possuem uma forma que retém a literariedade, esse elemento transcendental ao qual a obra de arte vai buscar sua artisticidade. Como se pode ver abaixo, quando Marisa Lajolo discute a questão:

Algumas teorias da literatura tendem a considerar a especificidade literária de um texto como imanente, postulando a possibilidade de identificação e isolamento do ou dos

elementos que dão conta da literariedade do texto em que se manifestam. (LAJOLO, 2007, p. 43)

Entende-se que o seu maior valor é sua “não venalidade”, a impossibilidade de que venha a ser trocado por quaisquer outros objetos. Geralmente sua sintaxe revela-se projetiva, isto é, não se esgota na própria materialidade, mas indica outra, mais profícua (embora mais complicada que a superfície das coisas apresenta). Entre outros motivos, uma obra de arte merece o epíteto de canônica porque sua estrutura não só *representa* a realidade como também tem condições de *apresentá-la*.

Esse raciocínio complexo, cujas intenções são mantidas do começo ao fim do trabalho de criação, empresta legitimidade para o romance burguês. O escritor moderno é um burguês refinado que jamais descuida do processo que o colocou no lugar do *ancien regime*: a preferência pela iniciativa privada, pelo capital e a exigência de eficiência no trabalho.

Subjaz a essa condição primordial os seguintes elementos elencáveis: as obras são, em geral, metafísicas, estão com o sentido acima da realidade concreta, a fim de demonstrar os elementos que nela se mantêm ocultos. Geralmente estão centradas na Europa, ou seja, de lá se irradiam as formas que grassam pelo resto do globo. São obras calcadas na palavra escrita, acreditando-se ser a palavra o *habitat* natural dessa forma privilegiada de entender o mundo (daí o nome literatura – de *litterae*, derivado de *lettera*, letra). De uma forma nem sempre clara, produz certa dominação bastante comum ao Imperialismo, na medida em que as obras difundem uma cultura que haverá de se tornar dominante. Os heróis são clarinhos e de olhos azuis. Não aceitam desvios do que consideram a natureza do sexo. Defendem a moral cristã (custodiadas pela sagrada igreja católica), procuram estruturar suas narrativas tomando como modelo a estrutura de causa-efeito, identificada com o modelo técnico propagado pela ciência moderna.

4. RELEITURA DO NACIONALISMO LITERÁRIO BRASILEIRO.

Para a maioria dos historiadores da Literatura, vivemos a Era romântica. Os séculos dezenove e vinte são marcados por um forte sentimento de nacionalismo, cujas raízes, embora muito novas, estão incrustadas em certo vigor que não parece ter se esvaído apesar dos ventos da pós-modernidade. Leyla Perrone-Moisés, fazendo valer o seu declarado sentimento francófono, diria que:

O nacionalismo, como apego de um grupo a seu território e a seus valores, não é uma invenção do século XIX. Ele já existia antes sob forma de patriotismo. Mas foi no século XIX que o nacionalismo adquiriu a força de um conceito e, por uma coincidência histórica, foi naquele momento que os povos latinos americanos o acolheram. A conquista da independência pelos países latino-americanos foi contemporânea ao Romantismo literário. Também foi esse o caso de várias nações europeias, mas estas possuíam um passado de vários séculos, traços culturais particulares e sentimentos patrióticos antigos. A partir dos quais elas podiam forjar uma identidade nacional. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 35).

A condição extremamente complexa que marca nosso sentimento nacionalista é tratada como uma dialética cujas nuances estão creditadas a uma bondade congênita do brasileiro, ou melhor, do latino americano. Queremos, mas não podemos, eliminar certa dependência cultural da Europa. Em outro momento, a crítica brasileira tratará do quadro psicológico deflagrado por essa condição:

Em todas as metáforas e qualificativos utilizados pelos latino-americanos, podemos ver o auto-reconhecimento de seu caráter atrasado e subdesenvolvido, nos sentidos biológico, econômico e cultural do termo. O nacionalismo, nessas condições, só pode ser vivido como ressentimento e recriminação de si mesmo e do outro, numa oscilação entre o ufanismo e o complexo de inferioridade. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 35).

Somos nós mesmos, mas adoramos imitar os que nos colonizaram. É adequado admitir que em função do lugar que a Literatura desempenha na construção e legitimação de uma sociedade que não há maneiras satisfatórias de se livrar dessa ambiguidade. Esta situação sempre existiu em nossa Literatura e – ao que tudo indica – jamais nos deixará por completo enquanto permanecerem abertas as feridas do subdesenvolvimento. Dessa mobilidade ideológica é que nasce a imitação dialética, que alcançou contornos estéticos precisos no período romântico.

Romantismo misturado com nacionalismo é, pois, uma vertente de criação literária marcadamente latino americana. Talvez porque o momento em que se definiram as nações, por volta de finais do século dezanove, é também o ápice das tentativas de fazer frente a um colonialismo retrógrado que não mais interessava aos nascentes mercados globalizados.

Tal condição demonstrou-se fértil do ponto de vista teórico. A explicação metódica que encontramos é a de que a história repetia-se como espiral, marcando um retorno a um sentimento de libertação bastante recorrente no histórico do processo civilizatório ocidental.

Uma alternância começa a ser percebida como parte do *continuum* histórico de nossa Literatura. Há os períodos em que mantemos uma proximidade maior com o racionalismo. Eles são caracterizados por um gosto insofismável pelo equilíbrio e pelo comedimento. Nessas manifestações reconhecemos claramente o predomínio da tradição. Tentando entendê-la adequadamente, fizemos a associação de seus procedimentos ao Deus grego Apolo. O Deus da razão e da luz, protetor da verdade e das leis. Um dos mais venerados deuses da antiguidade.

Esse sentimento de regularidade, de predomínio de leis seculares e da tradição era balanceado, também regularmente, por uma onda de rebeldia que levantava a poeira do tempo. Nesses momentos de libertação, percebia-se claramente o predomínio da sentimentalidade, do elogio ao contingente e da perda das inibições. Esses tempos são trazidos à luz depois de uma longa marcha dentro da tradição. Por sua inspiração nem sempre muito distante da negação pura e simples da tradição, nasciam obras e procedimentos iconoclastas que tendiam sempre ao desconhecido. Tais Eras tinham como referência o deus grego Dionísio, por sua proximidade com os humanos (é talvez, o único deus nascido de mortal), o que o fazia insano e inconsequente.

Tais mecanismos de acomodação teórica são difundidos como naturais, muito embora a postura de classificação possa ser muito bem recuperada historicamente. Como se vê, a tentativa de determinar o cunho histórico de nossa literatura, de equacionar as suas raízes tem início metódico na década de trinta do século passado.

Nesse modelo, é estipulado que nossa literatura é – primeiramente – uma literatura que só pode ser bem enxergada se for cotejada com a europeia. Os argumentos da dependência são fortes. E por isso a necessidade de se entender aquela para delimitarmos as características dessa. O Classicismo, movimento estético pertencente ao Renascimento, foi entendido como mimese do Cosmo, da ordem e da regularidade. Diferentemente, os que aqui poderiam ser arrolados como dionisíacos empreenderiam esforços em direção contrária. Não teríamos mais a mimese do *Kosmo*, mas sim do *Kaos*. A desordem faria parte integrante do novo paradigma. Volutas e circunvoluções, claro-escuro e ambiguidades teriam lugar na formação estética do Barroco, movimento que sucedeu o Classicismo.

Essas duas grandes vertentes se sucedem ininterruptamente, no dizer dos historiadores. Mas a estética do século dezessete e dezoito apresenta uma situação bastante peculiar. Nesse momento, experimenta-se na literatura, um recuo em relação à postura recorrente da arte e da Literatura: O Neoclassicismo (também chamado de Arcadismo) define-se por uma divisão ideológica, uma cisão original. Muito embora os movimentos de libertação nacionalista já estivessem em franca ascensão, a poesia do momento mostra-se completamente alheia aos acontecimentos e vertentes nacionalistas de então. Os pastores esmeram-se na reprodução fiel de modelos europeizados, de clássicos sem qualquer conotação política imediatamente apreensível.

Em virtude disso, muitos críticos afirmam que o momento não se alinha à mimesis do *Kosmo* nem do *Kaos*. O Neoclassicismo é a mimesis da mimesis. Com um agravante, toma-se a palavra imitar de forma quase romana. Segundo a tradução feita para o latim, os romanos tomaram o termo mimeses como sinônimo de *imitatio*.

Esta visão depreciativa do trabalho dos neoclássicos teria motivado os românticos a se distanciarem deles. Mantendo o torvelinho do movimento pendular que ora privilegia o racionalismo apolíneo, ora dá ênfase aos arroubos dionisíacos, o Romantismo optou por associar a subjetividade ao propenso nacionalismo incipiente que estava difundindo-se pela colônia portuguesa. Os românticos abraçariam toda causa que nos distanciasse dos europeus, segundo a leitura de nossos primeiros historiadores. A verdade é que o romance *Iracema*, de José de Alencar que jamais conseguiu se distanciar de *Atala*, ou dos modelos morais europeus transcritos em *Senhora*.

O interessante que gostaria de colocar em evidência é que o Nacionalismo congênito, que parece estar na raiz de toda postura crítica de então, é recuperado até em nome dos árcades que foram recusados em um primeiro momento.

Quando os poetas do Neoclassicismo punham ninfas na paisagem brasileira de seus poemas, não estavam simplesmente importando uma mitologia. Esses homens eram “muito nacionalistas” ao seu modo: naquela fase de um colônia completamente dependente, tentavam demonstrar que aqui também era possível fazer literatura e traduzir nossa realidade para a linguagem da cultura. Certamente esse movimento não esgotava o problema. Depois, com o Romantismo, surgiu a questão de uma língua literária local (...)
(CANDIDO, 2002, p. 97)

Segundo o crítico brasileiro, a preocupação dos árcades não era por criar algo que se distanciasse do modelo europeu, mas sim por fazer algo tão perfeito quanto ele. A postura dos árcades é a de uma independência possível para os moldes colonialistas que marcam a nossa história. Fazer algo tão mimético equivale a dizer, como nos revela Antonio Cândido, que por aqui se produz algo tão perfeito quanto o que se vê por lá. Já somos independentes, assegura nossa produção rigorosamente clássica.

A visada nacionalista, como nos é apresentada por esses críticos que sobrevieram a Antonio Candido, é tida como consequência de uma verdade, de uma realidade, dificilmente questionável. A partir da década de trinta, quando formalizou-se a historiografia literária brasileira, tudo que se produziu na arte de nosso país foi tomado por esse ângulo. O próximo movimento, o Modernismo, também é profundamente marcado por essa revisão histórica de nossa literatura atrelada a um nacionalismo as vezes indefensável.

A antropofagia oswaldiana é um caso desses. Sugere o modernista brasileiro que ser nacionalistas é alimentar-se do pasto cultural tratado pelos europeus ao longo dos séculos e transformar o alimento recolhido de lá em algo que pode ser chamado de tupiniquim por aqui: tupi or not tupi: that's the question. Nacionalista é também Mário de Andrade. Só que por outras veredas. Na vertente marioandradina, que buscou o nacionalismo a partir de um distanciamento calcado na pesquisa de nosso folclore.

De qualquer forma, o nacionalismo não é algo que seja naturalmente encravado na literatura e na arte de nosso país, mas fruto de um trabalho que pode ser reportado criticamente ao desempenho e às atitudes de um grande número de intelectuais e artistas que viram nele uma saída (ou uma entrada) para o universo artístico que não apenas negociava com a transposição da realidade para os signos da arte, mas também agia proativamente na produção de artefatos estéticos, considerando um modelo muitas vezes propagado sem as devidas problematizações históricas.

5. PALAVRAS FINAIS

A leitura desse modelo de criação e crítica literária sempre tomou a história como uma forma de explicação do que se passa na atualidade. Rever a história é uma forma de entender como estamos atentos a nossas contingências. Bem, isso é interessante, mas não o suficiente. No modelo que procura desvelar a motivação que o cânone propaga, não podemos animar nossas explanações com as inferências temporais que fazemos sem o necessário distanciamento crítico. É preciso não perder de vista que sempre estamos a considerar-nos o fruto acabado de um processo que desejamos fechar, que desejamos compreender da forma mais profunda possível. Nesse sentido, a história serve como contraponto problemático ao que estamos entendendo, pois sabemos dessa vontade positivista de chegar a um final sem dúvidas.

Por isso não podemos entender as palavras acima como explicação. Há algo mais interessante de se pensar quando o assunto do nacionalismo vem à tona. Por exemplo, porque a arte é entendida como mimese? Esta é a mais ousada e perene característica estética que propalamos sem a devida reflexão. A arte é a imitação da natureza desde que os gregos são gregos. Estes, por sua vez, foram mal reconduzidos para o ocidente pelos macedônios alexandrinos. Mal traduzidos para o latim. Retomados com ressalvas pelos medievais e interpretados á luz de das reconfigurações burguesas pelos modernos. Uma verdadeira odisséia conceitual cujas proporções foram parcamente avaliadas do ponto de vista do cânone.

Somos capazes de alterar essa chave de leitura? Essa liberdade/possibilidade existe?

Não creio. Não consigo ver o que há depois desse vale. Só posso pensar que a inversão da mímesis da realidade pela mímesis da mímesis e do pensamento continua sendo um movimento contínuo do qual poucos de nós conseguiu se livrar. Todavia, não me convence a afirmação (algo insidiosa) de que a arte seja

o duplo de alguma coisa. Nem sequer penso ser possível (ou adequado) que a arte seja um duplo do pensamento.

Reconhecer que há uma estrutura de poder que antecede as tomadas de decisões que temos sobre qualquer coisa é passo fundamental para negociarmos com a história de maneira problemática como sugerimos aqui. Não se trata de certificação das condições históricas que antecedem certa configuração de coisas presentes, mas de considerarmos que tais condições poderiam ter outra formação diante de situações de desenvolvimento, circulação e medida dos bens culturais produzidos pelo movimento civilizatório típico da humanidade.

A outra ponta dessa questão está no consumo. No final das contas, como se consome o produto cultural que circula? A troca de que as pessoas se sentem motivadas a degustá-lo? Tais perguntas não devem nos abandonar de forma alguma quando perscrutamos nossas atitudes. É preciso pensar (de alguma forma equacionar) o que nossa mente está considerando essencial. É levantar a hipótese de que a Escola e a Universidade não sejam talvez os melhores lugares para se aprender. Aprende-se ali como em qualquer outro lugar. Por que então não reconstruímos os modelos? Bem, é preciso acrescentar rapidamente que muito do que somos é tributo do método alcançado nesses espaços.

Ao que tudo indica, não abandonaremos jamais esse movimento de catalogar os elementos que se nos apresentam aos sentidos. Ele se tornou involuntário. Portanto, não se trata mais de ler outros artistas não catalogados pelos manuais e compêndios de Literatura. Isso será feito de uma ou outra maneira no nosso tempo. Mas só isso não refreará as injustiças cometidas. Não há como deixá-las pelo caminho apenas tomando essa atitude de ir até os não catalogados e retirá-los da marginalidade.

Também não se resolve a questão expandindo o cânone. Ou seja, adicionarmos as mídias do cinema, da TV e da internet ao universo da arte. A simples adição dos novos campos apenas cria outras zonas de enfrentamento das contradições do cânone.

Desviar ou expandir o cânone nada resolve porque podemos tomar com as novas inclusões as mesmas atitudes que criticamos nas anteriores. No melhor dos casos estamos corrigindo a injustiça da invisibilidade, mas deflagrando outras situações que precisarão sempre de reconsiderações e retrabalhos.

O que não podemos perder de vista é que o ato de canonizar, como diria Walter Benjamin se tivesse tratado diretamente do caso, é um ato de barbárie. É de sua natureza promover distorções da realidade e simplificações que descaracterizam, em longo prazo,

As atitudes humanizadoras da arte e reverberam-se em injustiças históricas. O mais interessante seria estarmos aptos a reconhecer as estruturas de poder que subjazem às escolhas. Isso sim seria produtivo em longo prazo. Não podemos esquecer que a canonização é uma forma de redução da realidade que não pode

ser tomada de forma ahistórica e apolítica. Por outro lado, é ingenuidade imaginar que nossos critérios avaliativos haverão de mudar porque reconhecemos isso.

O caso que nos surpreende pelo flanco é esse posicionamento crítico está enraizado na vertente marxista da análise literária. É nobre a tentativa de reconduzir os benefícios de uma cultura ao maior número de pessoas. É louvável democratizar o lucro do trabalho humano, mas termina-se por afunilar a questão em um qualificativo que não dialoga com as contradições. A crítica ao cânone não se resolve fora desse marxismo. É uma forma canônica de analisar criticamente o cânone.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 13.ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BARTHES, R. *Novos ensaios críticos. O grau zero da escritura*. Traduzido por Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 2000.

BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANDIDO, A. A Literatura e a formação do homem. In: DANTAS, V. (Org.). Textos de intervenção. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002. pp. 77-92.

___ Variações sobre o tema da formação. In: DANTAS, V. (Org.). Textos de intervenção. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002. pp. 93-120.

GNERRE, M. *Linguagem, escrita e poder*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

LAJOLO, M. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6. Ed. 12. imp. São Paulo: Ática, 2007.

PERRONE-MOISÉS, L. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

ZILBERMAN, R. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.