

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Pedro Henrique Trindade Kalil Auad

**Teoria da Literatura e Teoria do Cinema: A Crise e o Fantasma**

Belo Horizonte  
2014

Pedro Henrique Trindade Kalil Auad

## **Teoria da Literatura e Teoria do Cinema: A Crise e o Fantasma**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias (LAM)

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Leda Maria Martins

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2014



pós-lit  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de  
Letras - FALE



UFMG

Tese intitulada *Teoria da literatura e teoria da cinema: a crise e o fantasma*, de autoria do Doutorando PEDRO HENRIQUE TRINDADE KALIL AUAD, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

**Linha de Pesquisa:** Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.ª. Dra. Leda Maria Martins - FALE/UFMG - Orientadora

Prof.ª. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida - FALE/UFMG

Prof.ª. Dra. Eneida Maria de Souza - FALE/UFMG

Prof. Dr. Idelber Vasconcelos Avelar - Tulane University

Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca - UFSC

Prof.ª. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira

Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 22 de maio de 2014.

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

A888t Auad, Pedro Henrique Trindade Kalil.  
Teoria da literatura e teoria do cinema [manuscrito] : a crise e o fantasma / Pedro Henrique Trindade Kalil Auad. – 2014.  
252 f., enc.: il.

Orientadora: Leda Maria Martins.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 234-248.

1. Literatura – História e crítica – Teses. 2. Cinema e literatura – Teses. 3. Teoria feminista – Teses. I. Martins, Leda Maria. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809.93

*Para Leda Martins,  
Carolina Macedo  
& Cristina Tolentino*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Leda Maria Martins que, além de ter me orientado de forma excepcional neste trabalho, me acompanha há mais de dez anos em minha trajetória acadêmica. Sem o apoio e o suporte dela, desde os meus tempos de graduação, tenho certeza que não seria capaz de ter produzido este trabalho. Obrigado pelas cobranças, pelo rigor, pelo estímulo, pelas conversas, pelas ideias, pelo suporte, pelas inquietações, por acreditar em mim. Que fique registrada minha profunda admiração, respeito e carinho.

Agradeço aos professores, coordenadores e funcionários do Pós-Lit por proporcionarem todas as condições para a boa realização deste trabalho.

Agradeço a New York University por ter me recebido durante o estágio sanduíche, especialmente à Professora Avital Ronell por me supervisionar e pelas importantes contribuições a esta tese, e à Lindsay O'Connor que esteve sempre disposta a ajudar em todo o processo do estágio.

Agradeço à CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pela bolsa concedida para a realização deste trabalho e pela bolsa sanduíche (PDSE) que me proporcionou o estágio nos Estados Unidos.

Agradeço ao professor Marcelino Rodrigues da Silva por todo o apoio e confiança durante o meu doutorado.

Agradeço aos professores Eneida Maria de Souza, Sandra Regina Goulart Almeida e César Geraldo Guimarães por todos os apontamentos realizados durante o exame de qualificação que enriqueceram muito este trabalho.

Agradeço à minha esposa Carolina Macedo pelo incentivo e paciência, pelos cafés e conversas e, principalmente, por dividir tão intimamente a vida comigo. Este trabalho seria imensamente mais pobre sem sua companhia.

Agradeço à minha mãe Cristina, que é sempre a primeira a acreditar em mim. Os caminhos (e descaminhos) do estudo da literatura e do estudo do cinema foram abertos por ela, eu apenas os segui.

Agradeço ao meu pai Cláudio, por todo o suporte ao longo desses últimos anos. Ao meu irmão Thiago (*in memoriam*) e à minha avó Azely (*in memoriam*).

À minha família mais recente: Dorinha, Márcio, Guilherme e Erika.

Agradeço à Viviane Maroca e ao Lucas Morais pela correção desta tese.

Agradeço aos amigos que decidiram compartilhar comigo a vida: Viviane Maroca, Rogério Brittes, Ruth Beirigo, Bruno Paes, Fernando Pacheco, Davis Diniz, Pedro Coutinho, Bruna Gisi, Rafael Laia, Tatiana Pequeno, Luisa Marques, Paulo Scarpa, Orlando Scarpa, Marina Gazire, Juliana Pereira, Flavia Mayer, Patrick Arley, Eduardo Jorge, Leonel Afonso, Júlia Moyses, Elias Gibran, Pedro Ribeiro, Luiz Flávio, José Antônio, Andrea Regina, Carlos Frankiw, Marina França, Ana Carolina Antunes, Eliza

Albuquerque, Simone Carvalho, Nelson Freire, Maíra Nassif, Lucas Morais, Leonardo Beltrão, Claudia Wermelinger, Marina Lacerda, Maria Fernanda Moreira, Cíntia Vieira, Julia Mesquita, Leandro Moura, Mirian Silveira, Miguel Ávila. Acredito que tem um pedacinho de cada um de vocês nessas mais de duzentas páginas.

Agradeço, ainda, à Chica, à Pulp e ao Belinha por todo o ronronar, trilha-sonora deste trabalho.

*“The memory came faint and cold of the story I  
might have told, a story in the likeness of my life,  
I mean without the courage to end or the strength  
to go on”.*

Samuel Beckett,  
*The End.*

## RESUMO

Esta tese tem como objeto de estudo a Teoria da Literatura e a Teoria do Cinema. O objetivo principal é investigar o senso comum construído a respeito dessas teorias e desmistificar certos preceitos que são reafirmados na contemporaneidade, principalmente em torno do discurso sobre a crise das teorias. São analisados três grandes blocos teóricos: o Formalismo Russo e as Teorias da Montagem Soviéticas; Roland Barthes e a revista francesa *Cahiers du Cinema*; as teorias feministas, tanto do cinema, quanto da literatura. No primeiro bloco é jogada luz sobre a peleja entre os discursos teóricos que se querem como científicos e aqueles outros discursos que se pretendem mais culturalistas. No segundo, discute-se a figura do autor e o seu oposto complementar, o leitor, e o embate entre esses dois lugares que se torna mais tensionado na França durante o pós-guerra. No terceiro bloco, a problemática a respeito do cânone, da história literária e da história cinematográfica, é questionada sob o viés de uma teoria feminista que coloca em jogo a representação e as ideologias. Por fim, é analisada também a questão das ideologias dentro das teorias e a sua tradição inventada, para, daí, se questionar os discursos sobre a suposta crise contemporânea. Postulamos que a teoria não terminou – mesmo com todo o discurso sobre o “fim” da teoria ou o momento pós-teórico –, mas se transformou e, tal como um fantasma, volta ao revir.

**Palavras-chave:** Teoria da Literatura; Teoria do Cinema; Formalismo Russo; Teorias da Montagem Soviéticas; Roland Barthes; Cahiers du Cinema; Teoria Feminista; Ciência e Cultura; Autor e Leitor; Cânone e História; Fim da Teoria; Teoria Contemporânea.

## ABSTRACT

This Ph.D. dissertation has as its object of study the Theory of Literature and the Film Theory. The main objective is to investigate common sense built on these theories and demystify certain precepts that are reaffirmed in contemporary times, especially around the discourse about the theories' crisis. Three major theoretical blocks are analyzed: Russian Formalism and Soviet Montage Theories; Roland Barthes and the French magazine *Cahiers du Cinema*; feminist theories, both of film and of literature. The first block is about the struggle between the theoretical discourses that wants itself as scientific and those other discourses that are intended more culturalist. Then, we discuss the figure of the author and its complementary opposite, the reader, and the clash between these two places becomes more strained in France during the postwar period. In the third block, the problem regarding the canon of literary history and film history is questioned under the bias of a feminist theory that puts at stake the representation and the ideologies. Finally, we also analyzed ideological problems of theories and their invented tradition, to thereafter questioning the contemporary discourses on the alleged crisis. In a sense, the theory did not end - even with all the discourse about the "end" of the theory or about the post-theoretical moment - but turned into something different and, as a ghost, back to revise.

**Keywords:** Theory of Literature, Film Theory, Russian Formalism; Soviet Montage Theory; Roland Barthes; *Cahiers du Cinema*; Feminist Theory; Science and Culture, Author and Reader, Canon and History; End of the Theory, Contemporary Theory.

## RESUMEN

Esta tesis circunscribe su objeto de estudio en la Teoría de la Literatura y la Teoría del Cine. El objetivo principal es investigar el sentido común que ha sido construido al respecto de dichas teorías y desmitificar determinados preceptos reafirmados en la contemporaneidad, principalmente en torno al discurso sobre la crisis de las teorías. Analizamos tres grandes bloques teóricos: el Formalismo Ruso e las Teorías del Montaje Soviético; Roland Barthes y la revista francesa *Cahiers du Cinema*; las teorías feministas, del cine y de la literatura. El primer bloque aclara la disputa entre los discursos teóricos cuya orientación es más científica y aquellos discursos que se pretenden culturalistas. El segundo bloque discute la figura del autor y su opuesto complementario, el lector, y el embate entre esos dos lugares que ha sido más conflictivo en Francia durante la postguerra. El tercer bloque cuestiona la problemática al respecto del canon de la historia literaria y de la historia de la cinematografía desde la perspectiva de la teoría feminista que viene a razonar la representación y las ideologías. Por último, se analiza también la cuestión de las ideologías dentro de la teoría y su tradición inventada a fin de inquirir los discursos de la supuesta crisis contemporánea. Postulamos que la teoría no ha terminado – a pesar de todo el discurso sobre el “fin” de la teoría o el momento post-teórico -, sino más bien que la teoría ha sido transformada y, igual que un fantasma, retorna una vez más.

**Palabras-clave:** Teoría de la Literatura; Teoría del Cine; Formalismo Ruso; Teorías del Montaje Soviético; Roland Barthes; Cahiers du Cinema; Teoría Feminista; Ciencia y Cultura; Autor y Lector; Canon y Historia; Fin de la Teoría; Teoría Contemporánea.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - *Po zakonu* [1926], dirigido por Kuleshov e roteirizado pelo diretor e por Chklovsky. Atriz: Aleksandra Khokhlova.

Figura 2 - Camponesas que representariam, também, Lenin, em *Three Songs About Lenin* [1934], de Dziga Vertov.

Figura 3 - Mr. West olha com admiração o Teatro Bolshoi enquanto se convence de que a União Soviética é melhor que os Estados Unidos, em *The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks* [1924], de Lev Kuleshov.

Figura 4 - Orson Welles, em *Confidential Report* [1955], filme que, segundo André Bazin, apesar de ter mais traços autorais, não é melhor do que *Cidadão Kane*.

Figura 5 - *The Wind* [1928] filme realizado nos Estados Unidos pelo sueco Victor Sjöström, com Lilian Gish como protagonista.

Figura 6 – *The Dinner Party*, de Judy Chicago.

Figura 7 – *Do Women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1985 – Guerrilla Girls.

Figura 8 - *Do Women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 2005 – Guerrilla Girls.

# Sumário

---

---

<b>Introdução.....</b>	<b>14</b>
Crise .....	25
Teoria no Terceiro Mundo .....	31
<b>Capítulo 1: O Formalismo Russo e as Teorias da Montagem Soviéticas: Ciência e Cultura .....</b>	<b>38</b>
1. OPOIAZ e Círculo Linguístico de Moscou.....	45
1.1. A influência positivista .....	54
1.2. A influência da linguística .....	57
2. Duas definições de cinema: montagem e movimento .....	65
3. Conexões entre o Formalismo Russo e a Teoria da Montagem Soviética .....	72
4. O Fim do Formalismo Russo .....	79
5. Revisando os Próprios Conceitos .....	86
6. A Leitura Estruturalista e o Ressurgimento da Ciência Literária .....	88
7. Saindo do Laboratório.....	95
<b>Capítulo 2: Cahiers du cinema e Roland Barthes: Autor/Leitor .....</b>	<b>100</b>
1. <i>Politique des Auteurs</i> : os debates na <i>Cahiers Du Cinéma</i> .....	105
2. Roland Barthes: percurso da morte do autor .....	119
3. Barthes em relação à <i>Cahiers du Cinema</i> .....	128
3.1. A fina distinção entre Barthes e a <i>Cahiers du Cinema</i> .....	132
4. Outras mortes .....	136
<b>Capítulo 3: Teorias Feministas: Cânone e História, Ideologia e Representação .....</b>	<b>142</b>
1. A História (da literatura) sob uma nova perspectiva .....	146
2. Teoria do cinema feminista .....	158
3. Duas Vozes: <i>Me and My Shadow</i> , de Jane Tompkins e o conflito entre uma voz pessoal e uma voz acadêmica.....	169
4. Uma questão, também, ideológica .....	173
5. Articulando a teoria feminista.....	180
<b>Capítulo 4: O Fantasma da Teoria .....</b>	<b>187</b>
1. Tradição e Teoria .....	197
2. A Crise Atual .....	208
2.1. “Quantos Somos?” .....	217
3. Fantasma da Teoria .....	221
<b>Conclusão .....</b>	<b>227</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>235</b>
<b>Filmografia.....</b>	<b>250</b>

## Introdução

---

*Jurei mentiras e sigo sozinho / Assumo os pecados. /  
Os ventos do norte não movem moinhos./ E o que me  
resta é só um gemido. / Minha vida, meus mortos,  
meus caminhos tortos / Meu Sangue Latino.*

João Ricardo e Paulinho Mendonça  
(Secos & Molhados)  
*Sangue Latino*

*aqui te faço os relatos simples  
dessas embarcações perdidas no eco do tempo  
cujos nomes e proveito de mercadorias  
ainda hoje transitam de solidão em solidão*

Al Berto

O que dirão do mundo hoje os pesquisadores do futuro? O que, diante dos discursos elétricos, dos espaços fluidos, das redes, dos autores-redes, eles elegerão como representativo? O que, das pilhas de papéis e do mar de *bytes*, será resgatado para dizer o que se viveu no início do século XXI? Quais serão as escolhas? Serão as grandes histórias ou as pequenas histórias? Quais músicas cantarão essa nossa época? E filmes? Quais os documentos que revelarão nossas paixões? Quais imagens falarão dos nossos costumes? Como será a batalha ideológica da nossa época, quando olhada pelo retrovisor? E as relações entre nações, quando é possível pensar que, para os pesquisadores do futuro, a ideia de nação pode ser somente uma ideia do passado? O que o futuro reterá de hoje? Como se classificará o nosso presente quando este for passado em algum lugar do futuro?

Será que alguém recontará a história de 2002, de 2006, de 2013, como Hans Ulrich Gumbrecht contou a história de 1926, “vivendo no limite do tempo”? Esse título tão sugestivo, como se o tempo tivesse um limite, como se não fosse ele mesmo o sentido do limite que escapa, da duração não mensurável, como se não fosse a contagem do tempo, a sua delimitação, não mais do que uma convenção e uma fórmula para cuidar de colheitas e saber os horários dos trens. O limite como paradoxo? O tempo se expande infinitamente como a física afirma sobre o espaço, e que pode também se expandir ou retrair em nossos sentidos. É possível viver no limite do tempo, é possível o tempo ter um limite? Mesmo que tempo aqui seja entendido não como temporalidade, mas somente como momento histórico, como o início do *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida: “Era no tempo do rei”<sup>1</sup>? O que deverá permanecer nesse/desse tempo? E quando, como Slavoj Žižek, afirmam que se vive no *fim dos tempos*? É possível ter um fim do tempo se o próprio limite dele é um paradoxo?

Como fazer um *biografema* do nosso mundo contemporâneo? Puxar uma linha revelará muitas possibilidades, e tantas outras possibilidades serão deixadas de lado. Tentar desvendar todas as linhas parece uma tarefa lunática, porque é impossível isso em um mundo em que, por minuto, são disponibilizados mais de 200 horas de vídeos na internet, por exemplo. É impossível acompanhar tudo o que acontece, tudo o que se registra, todos os que falam em todos os cantos do mundo. Tudo e todos, hoje, discursam, tudo e todos são partes e realizadores da história do presente. Não no sentido

---

<sup>1</sup> ALMEIDA. *Memórias de um Sargento de Milícias*, p. 31.

que Hannah Arendt chamava a atenção, em *Sobre a Revolução*, de que todo mundo quer “fazer história” ou “entrar pra história”, como se a salvação do presente fosse a imortalidade de papel, mas no sentido quase utópico, como naquele momento de esperança beckettiana: “toda a humanidade agora se resume a nós, vamos fazer da melhor maneira possível”. É possível? Como fazemos hoje é a melhor maneira possível? E os outros possíveis da história? E os outros possíveis do presente?

Porque o mundo é complexo e intransigente. É complexo porque, entre outros motivos, não é possível ver mais as coisas como se fossem isoladas. Ou é? É possível isolar uma parte no laboratório e dissecar parte do mundo sem perceber a relação do laboratório com resto do mundo, nem que essa relação seja ainda a da soleira, a do batente? E o mundo é intransigente porque é esse o que temos hoje, que, como correnteza, expande e carrega a história e os homens. Mas, no futuro, ele será só memória de estátuas que morrem? Ou será recapitulado como na exposição *Experimental Jet Set*, que retoma obras de um ano específico, 1993, para ler, de hoje, aquele momento histórico? Nossos objetos serão guardados? Serão os lixos eletrônicos ou serão os, cada vez mais crescentes, “objetos de design”? “Um objeto está morto quando o olhar vivo que se colocava sobre ele desapareceu. E quando nós desaparecermos, nossos objetos irão para lá onde enviamos os objetos dos negros, para o museu”, diziam Chris Marker e Alain Resnais, no filme *Les statues meurent aussi* de 1953, sobre uma exposição de Arte Negra daquela época na França.

O que contará o nosso museu quando hoje mesmo é possível ter um museu de si mesmo, ao menos virtualmente, como no *The Museum of Me*, programado pela Intel, no qual, através de seus arquivos digitais, é possível simular salas de exposição que contam/recontam a sua vida; você como curador de si mesmo. Essa palavra com dois sentidos, como também aquele capaz de curar a dor. Curar a dor de si mesmo: é essa a esperança de hoje? Com tantos remédios psicotrópicos para aliviar a angústia, a tristeza, a insônia ou para regular a felicidade. Estamos mesmo esperando mais da tecnologia do que de uns dos outros, como sugere Sherry Turkle em *Alone Together*? As palavras que abrem o seu livro são: “a tecnologia se propõe como a arquiteta de nossas intimidades”<sup>2</sup>. Curadoria da nossa própria vida – e só da nossa – é a proposta da tecnologia que cada vez se torna mais imperativa e mais imprescindível em nossas vidas?

---

<sup>2</sup> TURKLE. *Alone Together*, p. 1. [technology proposes itself as the architect of our intimacies] (tradução minha. Todas as outras traduções que não tiverem indicação, foram realizadas pelo autor)

Mas e se essa tecnologia também ajudar a reunir pessoas, organizando movimentos como o que aconteceu no mundo árabe a partir de 2010? Adam Curtis, entretanto, nos lembra, em *All Watched Over By Machines of Loving Grace*, que o lugar vazio do poder não pode ser deixado vazio de ideias, sob pena de que velhas fórmulas se repitam de maneira ainda mais desastrosa. Ou se a união pela tecnologia é para organizar um movimento como o Occupy Wall Street, em que pessoas foram para o coração financeiro do mundo para ocupar o Zuccotti Park e protestar contra a desigualdade social cada vez maior nos Estados Unidos? Ou a tecnologia, também, por outro lado, não serviu para criar grupos ativistas como o Anonymous ou contribuiu para que segredos de Estados possam ter chegado às mãos dos cidadãos comuns, como fez o WikiLeaks? É possível que a tecnologia faça com que nos isolemos, mas também nos unamos; é possível que ela nos torne curador de nós mesmos, mas é possível também que uma legião de anônimos ocupem virtualmente espaços outrora outorgados apenas a uma distinta classe política. Ou o mundo hoje é uma reverberação dos anos de 1990 e seu *reclaim the streets*, quando vemos as grandes marchas de maio e junho de 2013 no Brasil?

É possível, pois, pensar que a tecnologia está retroalimentando duas instâncias distintas ou até mesmo *paradoxais*? União e solidão? Ou uma é inerente à outra, como quando só percebemos que estamos sozinhos porque sabemos quando estamos em grupo, ou é o que chamam de solidão da multidão? O caráter *blasé* da massa, como classificado por George Simmel, ou o velho e seu cachorro do filme neorrealista italiano *Umberto D.*, ou os *Sounds of Silence* de Simon e Garfunkel? Esse duplo sentido das tecnologias recentes não seria só mais um retrato de nossas vidas desde a modernidade ou seria uma nostalgia retroalimentada permanentemente? Teríamos nostalgia de uma época que teríamos, ao menos, menos nostalgia? Ou o problema é justamente que estamos numa nova época, numa nova cultura que pode ser chamada de “estática”, como sugere<sup>3</sup>, também, Adam Curtis?

Mas esta tese não é uma espécie de futurologia do presente. As perguntas que evoco acima são perguntas que relembram, de certa forma, nosso presente. Emaranhado pelos fluxos temporais – futuro do presente, retomando uma memória do presente –, o passado também retorna e essas torrentes que emanam do presente recebem os visitantes

---

<sup>3</sup> Cf. CURTIS. *Adam Curtis: “We don't read newspapers because the journalism is so boring”*.

do passado. Esse passado que, de certa forma, continua moldando nosso presente e que moldará também o futuro.

No filme *Robocop*, de Paul Verhoeven, quando o policial Murphy é baleado e transformado em uma espécie de ciborgue – o Robocop –, uma memória artificial é implantada. Essa memória objetiva que ele não se lembre do passado, de sua família e de como ele se tornou esse meio-humano, meio-robô. Mas a memória de Murphy volta e, no final, quando perguntam o seu nome, ele não diz o nome já popular – Robocop –, mas o seu antigo/verdadeiro nome: Murphy. A força policial que iria guiar o futuro é iluminada pela memória do antigo policial, tudo isso centrado no presente daquela Detroit violenta e corrompida. A lição que parece ficar é: só se salva o presente se se salva não só o futuro, mas também o passado.

Nosso presente, contudo, é de difícil assimilação. Como questionado acima, o que ficará do hoje se ainda hoje não sabemos o que não devemos abandonar ou, em outras palavras: o que é o inegociável do nosso presente? Talvez um dos textos mais importantes de hoje, que reflete sobre a lógica do que é contemporâneo, seja de Giorgio Agamben: *O que é o contemporâneo?*. Neste, o filósofo italiano irá afirmar:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.<sup>4</sup>

Nesse sentido, seguindo os rastros de Agamben, poder-se-ia afirmar que esta é uma tese que tratará dos fenômenos contemporâneos, mas não no sentido de que irá tratar somente de assuntos do presente, mas por ter, justamente, esse descolamento – ou falta de aderência – com o presente. O assunto geral desta tese são a Teoria da Literatura e a Teoria do Cinema. Os assuntos do presente da teoria, pois, serão analisados por uma ótica anacrônica. Em outras palavras, o pacto com o presente aqui é assumido justamente por sua dissociação a ele<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?*, p. 59. [grifos do autor]

<sup>5</sup> Ou, ainda, como afirma Carlo Ginzburg: “não fálarei da atualidade. Às vezes é preciso se subtrair ao rumor, o rumor incessante das notícias que nos chegam de toda parte. Para compreender o presente, devemos aprender a olhá-lo de esguelha. Ou então, recorrendo a uma metáfora diferente: devemos aprender a olhar o presente à distância, como se o víssemos através de uma luneta invertida. No final a atualidade surgirá de novo, porém num contexto diferente, inesperado” (GINZBURG, 2014, p. 13).

Mas do que esta tese trata? Uma pergunta que se inscreve no presente poderia ser a resposta mais fácil: o que pode a teoria hoje? Entretanto, essa pergunta estaria ancorada nesse *hoje* da pergunta, nesse *hoje* que se parece muito mais com um presente do que com algo contemporâneo. Sendo assim, torna-se necessária uma mudança de foco: não é o que a teoria *pode hoje*, mas o que a teoria, em sua história, principalmente a partir do século XX, pode nos dizer de hoje.

Para isso, é inevitável que se olhe para trás, para essa teoria do passado que nos chega aqui no presente e que, doravante, irá fazer parte do que ajuda a projetar um futuro: só se poderá colher perguntas do hoje e do amanhã se formos contemporâneos, no sentido que Agamben oferece. Nesse sentido, olhar para o passado da teoria, tanto do cinema quanto da literatura, se oferece como o processo mais substancial para entendermos a teoria contemporânea.

Mas, aqui, enfrentamos um problema. Muito do olhar lançado para o passado da teoria se constrói a partir de uma história construída da teoria, isto é, temos que enfrentar uma história da teoria que começou a se formar nos últimos cinquenta ou sessenta anos. Temos ao menos duas grandes narrativas construídas das teorias: uma escrita por um ou poucos autores – uma espécie de tradução – e aquelas que dão voz à teoria por meio de antologias dos textos mais importantes – uma espécie de arquivo. Do primeiro grupo, pode-se destacar *Theory of Literature* de Austin Warren e René Wellek (1949); *Teoria da Literatura* (1967) de Vitor Manuel de Aguiar e Silva; *Literary Theory: An Introduction* (1983) de Terry Eagleton; *Literary Theory: A Very Short Introduction* (1997) de Jonathan Culler; *Literary Theory: A Practical Introduction* (1999) de Michael Ryan; *Theory of Literature* (2012) de Paul H. Fry; da teoria da literatura e *Film and Theory: An Anthology* (2000) de Robert Stam e *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (2004) de Leo Braudy e Marshall Cohen, da teoria do cinema. Do segundo grupo há, por exemplo, da teoria da literatura, *The Norton Anthology of Theory & Criticism* (2001), organizado por Vincent B. Leitch e *Teoria da Literatura em Suas Fontes* (2002), organizado por Luiz Costa Lima e, da teoria do cinema, *A experiência do Cinema* (1983), organizado por Ismail Xavier ou o *Teoria Contemporânea do Cinema* (2005), organizado por Fernão Pessoa Ramos.

Essas obras são, sem dúvida, de grande valia para os estudos literários e para os estudos cinematográficos, principalmente se tomados como *referência*, e não como *imanência*, afinal, elas são mesmo, principalmente as da segunda categoria, obras de referência. Contudo, como em todas as narrativas históricas, há uma tendência de

cristalização de certas interpretações e certas seleções de textos que poderiam entrar nessa espécie de cânone teórico<sup>6</sup>. O problema disso é que, em alguns casos, se tornam seletos certos pontos de vista, desenvolvendo, assim, uma criação de repetição de argumentos e a construção de um senso comum da teoria.

Ligar o senso comum à teoria foi algo pensado por Antoine Compagnon. No caso desse teórico belga, ele acredita que a teoria teria como dever, de certa forma, enfrentar a ideia de senso comum que as pessoas têm da literatura. Mas ele alerta que não é sua intenção criar o binarismo *teoria e senso comum*: “Trata-se de arrombar essas falsas janelas, essas contradições traiçoeiras, esses paradoxos fatais que dilaceram o estudo literário. Trata-se de resistir à alternativa autoritária entre a teoria e o senso comum, entre tudo ou nada, porque a verdade está sempre no entre-lugar”<sup>7</sup>. Ora, o que entra em jogo aqui é praticamente uma dialética entre um estudo especializado – a teoria – e o discurso da sociedade – senso comum.

Esta tese, entretanto, não pretende revisar ou reinterpretar a obra de Compagnon. O que nos interessa aqui é que, se a teoria teria, de certa forma, uma obrigação de enfrentar o senso comum, não teria ela também, contemporaneamente, a necessidade de enfrentar o senso comum da própria teoria? Não é o caso aqui, tampouco, de prever um novo binarismo no lugar do que o próprio Compagnon refuta, mas de colocar a teoria diante da teoria ou, em outras palavras, pensar teoricamente contra a teoria senso comum ou, ainda, colocar o discurso especializado diante do discurso especializado que se automatizou. Como será visto, o senso comum da teoria entranha até mesmo naquele que afirma que a teoria deveria se afastar desse lugar, isto é, o próprio Compagnon faz uso de argumentos senso comum sobre algumas teorias – como é o caso de sua explanação sobre o Formalismo Russo.

O que guiará esta tese, portanto, será, a partir desse lugar contemporâneo, questionar lugares senso comum da teoria. Em outras palavras, *a hipótese geral da tese é que as narrativas construídas acabaram por cristalizar certos discursos da teoria através da repetição de certos argumentos*. Espera-se demonstrar que essas construções históricas da teoria muitas vezes não dão atenção para as contradições internas que, de certa forma, interpelam o senso comum. Nesse sentido, esta tese espera evidenciar certos elementos menos considerados das teorias que tornaram certas leituras parciais.

---

<sup>6</sup> Ou, ainda, como afirma Eneida Maria de Souza: “Na busca de explicações plausíveis para o presente, a valorização de um passado sem brechas ou rasura complica e falseia a lembrança, com vistas a reter apenas o que a memória soube guardar de bom” (SOUZA, 2007a, p. 133).

<sup>7</sup> COMPAGNON. *O Demônio da Teoria*, p. 28.

Este trabalho, obviamente, não espera lançar luzes sobre todas as teorias ou sobre todas as possibilidades de uma determinada teoria, mas pretende mostrar outras *leituras possíveis*, não totalizantes, das teorias. Em suma, almejo encerrar certas repetições e essencialismos que são, no máximo, leituras muitas vezes parciais e interessadas. Por outro lado, irei destacar certos pontos que são, sem dúvida, uma escolha interessada de minha parte, isto é, alguns autores, alguns conceitos e algumas obras que auxiliarão minha argumentação. O que se espera, pois, não é totalizar, encerrar as discussões sobre as teorias aqui estudadas, mas sair do senso comum.

Por outro lado estamos atentos para o fato de que hoje há uma grande dificuldade em se construir a narrativa do presente da teoria. Este trabalho, como um trabalho contemporâneo – no sentido de Agamben –, só assim o será se conseguir estabelecer determinada ligação com o presente. Mas hoje a teoria está em crise, é o que afirmam alguns autores. Alguns outros não utilizarão a palavra crise, mas indicarão algo como *depois* da teoria ou *pós-teoria*. Acredita-se, pois, que esse resgate do contraditório das teorias ajuda a iluminar o próprio momento da, ao menos suposta, crise contemporânea. Em outras palavras, é possível escavar elementos da crise contemporânea no próprio fundamento das antigas teorias que já não despertam os nossos amores, para retomar as palavras da introdução do livro de Compagnon.

Avital Ronell faz uma observação curiosa ao problematizar nossos modelos teóricos mais influentes do século XX: “os axiomas científicos mais autorizados são, nos dois casos [ciência de Freud e ciência de Popper], coassinados por um *insight* poético”<sup>8</sup>. Tanto Freud quanto Popper foram estimulados a desenvolver suas teorias a partir de alguma propensão literária. Aqui, tomo as palavras do escritor português Gonçalo M. Tavares:

Observar pelo canto do olho é, em ciência, começar a elaborar a hipótese.  
O que é observado pelo centro do olho é o evidente, o óbvio, aquilo que é partilhado pela multidão.  
Na ciência, como no mundo as invenções, observar pelo canto do olho é ver o pormenor diferente, aquele que é o começo de qualquer coisa de significativo.  
Observar a realidade pelo canto do olho, isto é: pensar ligeiramente ao lado. A isto chama-se criatividade. Daqui saíram todas as teorias científicas importantes<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> RONEL. *The Test Drive*, p. 33. [the most authoritative scientific axioms are, in both cases, cosigned by poetic insight]

<sup>9</sup> TAVARES. *Breve Notas sobre ciência*, p. 75.

Para este trabalho foram escolhidos três momentos fundantes tanto da teoria da literatura quanto da teoria do cinema, que se tornaram paradigmas teóricos para boa parte do ocidente, para esse olhar pelo canto do olho: Formalismo Russo e Teoria da Montagem Soviética; Estruturalismo e Teoria do autor no cinema – esta visa as elaborações da revista *Cahiers du Cinema* –; e as teorias Feministas do cinema e da literatura, especialmente aquelas dos anos de 1970. Esses três momentos, como será visto, são momentos de insurgência teórica e que, de certa forma, ajudam a responder problemas contemporâneos das teorias ou mesmo de certa crise da teoria. Espera-se conseguir lançar novas luzes sobre essas tendências críticas ou, ao menos, complexificar ainda mais as propostas teóricas desenvolvidas pelos teóricos desses “movimentos”, afastando uma leitura que se tornou senso comum dessas teorias.

Cada um desses blocos teóricos será responsável por ajudar a pensar sobre problemas que se colocam para a nossa contemporaneidade. No primeiro deles – Formalismo Russo e Teoria da Montagem Soviética – refletirei sobre o binarismo incandescente atual, que insiste em distinguir ciências positivas (empíricas, exatas, etc.) e estudos da cultura (ciências humanas, filosofia, etc.). Nesta tese nomearei os polos desse binarismo simplesmente de ciência e cultura. Dessa forma, espera-se enfrentar tanto o senso comum atribuído à “função” dos estudos da cultura quanto a uma parte do senso comum que os opõe a estudos mais ou menos centrados no texto literário.

O segundo bloco se centrará nas questões de autor e autoria. Nos anos de 1950 e de 1960, na França, essa reflexão ganha força em polos antagônicos: por um lado, vai se desenhando a morte do autor pela teoria da literatura, por outro, vai surgindo a eminente figura do autor no cinema, principalmente através da *politique des auteurs*. O senso comum a ser enfrentado aqui é a ideia do autor no cinema, que foi se cristalizando sem se levar em conta as próprias contradições internas nessa formulação. Ainda, espera-se notar que a morte do autor, propagada por Roland Barthes, não é uma morte da autoria ou do escritor, mas a tentativa do fim derradeiro da aura artística.

O terceiro e último bloco a ser analisado será o da Teoria Feminista. Esse tópico é importante porque, sendo um dos principais influxos nos Estudos Culturais, essa teoria é a primeira “grande teoria” que irá se afastar do ideal linguístico da teoria da literatura preponderante até então. A tradição teórica feminista é vista, contudo, como aquela primeira responsável por dissolver o objeto literário – ou cinematográfico –, quando, na verdade, o objeto ainda se encontra ali, e é através dele que serão discutidas teoricamente as escolhas das histórias literárias e das histórias cinematográficas. As

teorias feministas, sem dúvida, são uma das principais vítimas do senso comum da teoria, que reduzem o alcance dessas teorias e são julgadas ferozmente, como veremos, por um viés ideologizado e não teórico.

No último capítulo da tese irei refletir sobre essas questões não mais isolando esses blocos. Refletirei sobre as formulações ideológicas dessas teorias, sobre as tradições inventadas da teoria – que farão muito mais sentido caso sejam chamadas de *contradições inventadas* –, sobre o próprio modelo da crise atual teórica e sobre a possibilidade de se teorizar contemporânea.

Raymond Williams, em entrevista a respeito do seu livro *Cultura e Sociedade*, irá falar sobre o dilema enfrentado na escolha de como abordar o problema que se propôs a estudar:

Eu me perguntava se deveria escrever uma crítica daquela ideologia de maneira completamente negativa, algo que considerei fazer em determinado momento, ou se o caminho correto seria tentar recuperar a complexidade real da tradição que havia sido confiscada, de modo que a apropriação pudesse ser apreciada pelo que ela era de fato<sup>10</sup>.

De certa forma, esse dilema também cercou esta tese. Por um lado, indicar os interesses de certas leituras senso comum<sup>11</sup> e dos motivos ideológicos por trás delas parecia, também, uma possibilidade de trabalho. Mas isso resultaria em um trabalho menos propositivo em relação ao que pretendo realizar, pois indicar a complexidade e as contradições internas da própria teoria ajuda a formular não só uma crítica a certas leituras estreitas como também a deslocar a lupa há muito tempo estacionada em alguns aspectos da teoria. Mas, ao longo da tese, esses motivos ideológicos não serão deixados de lado, sendo discutidos em um sentido propositivo e não condenatório.

A citação de Raymond Williams, e também a questão da ideologia, pode fazer parecer que este trabalho é um trabalho marxista ou com um viés acentuadamente marxista – esse não é caso. Avital Ronell irá confessar, em *Losers Sons*, que, frequentemente, ela perpassa por muitas identificações que vão variando ao longo do tempo: “Eu fui Derrida, eu fui Lacoue-Labarthe, Kofman, eu fui Pynchon e Rousseau, eu nunca não sou Nietzsche, eu fui Acker e Kleist, eu era Beckett quando me

---

<sup>10</sup> WILLIAMS. *A Política e as Letras*, p. 88.

<sup>11</sup> Essas leituras senso comum serão indicadas em cada um dos capítulos.

transformei em Bettina von Arnim e uma vez eu fui Aretha Franklin, mas isso é uma outra faixa”<sup>12</sup>.

De certa forma, pode-se dizer que meu processo de assimilação teórica ao longo dos anos se formaliza nesta tese. Apesar de ter o seu quinhão oriundo de Marx, ela também irá apresentar reflexões que advêm de teorias como as pós-estruturalistas, as estruturalistas, as formalistas, as feministas, a teoria *queer*, além de outras áreas do conhecimento como a filosofia, a sociologia e a antropologia. Um marxista mais clássico como Carlos Guilherme Mota, autor do fundamental *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*, por exemplo, poderia me recriminar por misturar tão diferentes abordagens em um mesmo trabalho<sup>13</sup>. Mas, aqui, pretendo aproveitar essas diferentes abordagens acreditando que a teoria deveria ser menos um campo de batalha<sup>14</sup> e que toda abordagem oferece aspectos positivos. Enfim, trata-se de querer extrair o que há de melhor nas teorias, e não focar nos problemas que elas podem, eventualmente, possuir.

Por outro lado, este trabalho poderia ser inserido em um espectro da crítica cultural, no sentido que Judith Butler dá a esse conceito: “expor os atos contingentes que criam a aparência de uma necessidade natural, tentativa que tem feito parte da crítica cultural pelo menos desde Marx”<sup>15</sup>. Porém, aqui, não digo apenas de uma *necessidade natural*, mas daquilo que é tido como naturalizado pela história da teoria da literatura e pela história da teoria do cinema.

Nesta tese a teoria da literatura e a teoria do cinema são utilizadas em comparação, uma espécie de “teoria comparada” que poderia se assemelhar com a “literatura comparada”. Se esta disciplina enriqueceu muito os estudos da literatura, espera-se que minha proposta também possa ajudar a ampliar o alcance de ambas as teorias. Dito isso, é importante notar que a comparação entre essas duas teorias se dá muito mais em uma perspectiva metodológica do que teórica. De certa forma, o anacronismo dos estudos das teorias aqui proposto é subsidiado pela diacronia em que compararei as teorias. Em outras palavras, mesmo que, a partir do presente, se volte ao passado, quando me debruçar sobre os blocos de estudos aqui propostos estes apresentarão uma análise de teorias pertencentes a uma mesma época histórica.

---

<sup>12</sup> RONELL. *Losers Sons*, p. xix. [I have been Derrida, I have been Lacoue-Labarthe, Kofman, I have been Pynchon and Rousseau, I am never not Nietzsche, I have been Acker and Kleist, I was Beckett when I turned into Bettina von Arnim and once I was Aretha Franklin, but that’s another track]

<sup>13</sup> Essa mistura teórica é algo que ele critica neste livro citado. Cf. MOTA. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*.

<sup>14</sup> Essa espécie de “campo de batalha teórico” é um problema muito profundo que estabelece uma série de questões que ultrapassam a própria teoria, como Pierre Bourdieu esclareceu em *Homo Academicus*.

<sup>15</sup> BUTLER. *Problemas de gênero*, p. 59.

Porém, antes de adentrar na própria discussão teórica, torna-se necessário um pequeno desvio para tratar justamente do que chamo aqui de crise e, também, para refletir um pouco sobre as proposições teóricas a partir do Terceiro Mundo.

## Crise

A palavra crise, tantas vezes utilizada pela história, remete a diversos percursos do pensamento ocidental, mas também é bastante usual no vocabulário cotidiano. Nesse registro, ouvimos falar de crise dos mais diversos tipos: crise econômica, crise energética, crise ambiental, crise criativa, um time de futebol que passa por uma crise, crise de meia-idade, crise em um relacionamento entre duas pessoas, dois grupos, duas instituições, crise política e assim por diante. Há também momentos clássicos da filosofia e das ciências humanas em que se fala em crise. Por exemplo, Marx e Engels descreviam que o comunismo iria se tornar inevitável pelo caráter do capitalismo, que, em sua própria formulação, levaria sempre a crises econômicas, como a de 1929 ou a que ainda enfrentamos, iniciada em 2008. Uma crise que se aproxima mais do conceito utilizado por essa tese é, entretanto, uma pouco menos famosa: a crise da filosofia e das ciências tal como concebida por Edmund Husserl em 1936, em seu livro *The Crises of European Sciences and Transcendental Phenomenology*. É importante lembrar que Husserl já havia apresentado outra crise, quando introduzia a fenomenologia, em seu livro, *Phenomenology and the Crisis of Philosophy*, de 1911, em que defendia uma filosofia tão rigorosa quanto uma ciência.

A palavra crise vem do grego *Krisis* (κρίσις), e nessa língua coexistiam ao menos dois sentidos. O menos utilizado deles é o sentido de julgamento, de uma opinião para distinguir o certo ou o errado, o justo do injusto. Nesse sentido, *krisis* se aproximaria de crítica, *krinein*, do grego e do *critica*, do latim. É nesse sentido que, por exemplo, um “período crítico” poderia se aproximar de “um período em crise”. O outro significado é o de um momento de separação, de divisão, e “pode também significar uma disputa ou peleja, uma divisão da unidade original”<sup>16</sup>. Esse sentido de crise seria um sentido pessimista, para Husserl, já que ele pressuporia diferentes grupos de ciências

---

<sup>16</sup> BUCKLEY. *Husserl, Heidegger and the crisis of philosophical responsibility*, p. 9. [can also mean a dispute or quarrel, a dividing of an original unity].

lidando com diferentes “reinos da ‘realidade’ ou, até mesmo, engajados em uma querela pelos métodos e aproximações ao ‘mundo’”<sup>17</sup>.

Essa crise, analisada por Husserl em 1936, se daria por causa da falência do objetivo inicial da ciência: “prover um conhecimento do mundo universal e unificado”<sup>18</sup>. Não é que, para o filósofo alemão, não deveria haver uma divisão entre as ciências, mas “em ordem de ser realmente científico, há de se manter algum tipo de unidade”<sup>19</sup>. Mas não é só negativamente que se poderia pensar em crise. É possível também perceber uma conotação otimista, caso a crise seja entendida “no sentido de que uma decisão é a interrupção de uma possibilidade e promoção de outra”<sup>20</sup>. Husserl, entretanto, irá descrever uma crise como uma fissura, ou mesmo abismo, entre as ciências humanas e as ciências naturais. R. Philip Buckley, ao analisar os trabalhos do filósofo alemão, irá resumir essa problemática como “crise como separação”<sup>21</sup>.

Mas essa separação e a vontade de perseguir uma “verdade universal” implicam uma série de problemas. Logo no início de *The Crises of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, Husserl coloca as questões que julga pertinentes e irá começar o seu trabalho consciente do caráter controverso de seu estudo:

Eu espero que neste lugar, dedicado como é as ciências, o próprio título dessas comunicações, “A Crise das ciências europeias e a psicologia” irá incitar controvérsia. A crise da nossa ciência como tal: podemos falar seriamente disso? Não é essa conversa, ouvida tão constantemente nesses dias, um exagero? Afinal de contas, a crise de uma ciência indica que nada mais que o seu caráter científico genuíno, toda a maneira pela qual formula seu objetivo e desenvolveu uma metodologia para isso, se tornou questionável. Isso pode ser verdade na filosofia, que no nosso tempo ameaça sucumbir ao ceticismo, irracionalismo e ao misticismo. O mesmo pode ser dito da psicologia, na medida em que ela ainda realiza reivindicação filosófica mais do que meramente aguarda um lugar entre as ciências positivas. Mas como podemos falar diretamente e de maneira minimamente séria de uma crise nas ciências em geral – isto é, tanto das ciências positivas, incluindo a matemática pura e as ciências naturais, que nunca deixaram de ser admiradas como modelos de disciplinas científicas rigorosas e de grande sucesso? Para ter certeza, elas provaram ser mutáveis no estilo total de seus sistemas de construção teórica e metodologia. Só recentemente elas superaram, nesse sentido, uma paralisia arriscada, sob o título de física

---

<sup>17</sup> BUCKLEY. *Husserl, Heidegger and the crisis of philosophical responsibility*, p. 9. [realm of ‘reality’ or perhaps even engaged in a quarrel over methods and approaches to the ‘world’].

<sup>18</sup> BUCKLEY. *Husserl, Heidegger and the crisis of philosophical responsibility*, p. 9. [to provide universal, unified knowledge of the world].

<sup>19</sup> BUCKLEY. *Husserl, Heidegger and the crisis of philosophical responsibility*, p. 9. [in order to be truly scientific, must be maintained in some sort of unity].

<sup>20</sup> BUCKLEY. *Husserl, Heidegger and the crisis of philosophical responsibility*, p. 9. [in the sense that a decision is the cutting off of one possibility and the promoting of another].

<sup>21</sup> BUCKLEY. *Husserl, Heidegger and the crisis of philosophical responsibility*, p. 10. [crisis as separation].

clássica – risco, isto é, a suposta consumação clássica do estilo confirmado de séculos.<sup>22</sup>

A própria crise, para Husserl, significaria que o caráter científico, o objetivo e a metodologia das ciências e da filosofia se tornaram questionáveis. A psicologia aqui apareceria também como possível integrante do quadro crítico, já que ainda aguardaria – e até hoje, por certos setores, ainda aguarda – um lugar entre as ciências ditas positivas.

A questão colocada por Husserl é se seria possível pensar em uma crise que fosse coincidente entre as áreas de conhecimento acima, isto é, as ciências positivas, sejam matemática pura ou ciências naturais, e a filosofia. O filósofo alemão entende que, ao longo do tempo, as ciências positivas se transformaram, construíram modelos teóricos e metodológicos, e evoluíram. Com o próprio desenvolvimento dessas teorias e com os avanços que conquistaram, seria possível falar de uma crise? Ela estaria ocorrendo somente nas ciências exatas, somente na filosofia ou em ambas?

A crítica de Husserl é ao caráter positivista que a ciência tomou em anos anteriores, principalmente a partir de meados do século XIX, sendo, portanto, uma crítica antipositivista. Nesse sentido, ele afirma que o problema dessa abordagem científica, ao abandonar o lado filosófico da ciência, acabou por criar uma espécie de alienação das pessoas que dissociaram a ciência e a existência: “ciências de mentalidade meramente factuais produzem pessoas de mentalidade meramente factuais”<sup>23</sup>. Nessa perspectiva é que se inscreveria o problema que deriva da influência positivista: a crise do espírito europeu.

O filósofo alemão irá questionar, pois, o que a ciência que emergiu do positivismo tem a ensinar para a humanidade sobre os assuntos da liberdade e da

---

<sup>22</sup> HUSSERL. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, p. 3-4. [I expect that at this place, dedicated as it is to the sciences, the very title of these lectures, “The Crisis of European Sciences and Psychology” will incite controversy. A crisis of our sciences as such: can we seriously speak of it? Is not this talk, heard so often these days an exaggeration? After all, the crisis of a science indicates nothing less than that its genuine scientific character, the whole manner in which it has set its task and developed a methodology for it, has become questionable. This may be true of philosophy, which in our time threatens to succumb to skepticism, irrationalism, and mysticism. The same may hold for psychology, insofar as it still makes philosophical claims rather than merely wanting a place among the positive sciences. But how could we speak straightforwardly and quite seriously of a crisis of the sciences in general – that is, also of the positive sciences, including pure mathematics and the exact natural sciences, which can never cease to admire as models of rigorous and highly successful scientific discipline? To be sure, they have proved to be changeable in the total style of their systematic theory-building, and methodology. Only recently they overcame, in this respect, a threatening paralysis, under the title of classical physics – threatening, that is, as the supposed classical consummation of the confirmed style of centuries]

<sup>23</sup> HUSSERL. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, p. 6. [merely fact-minded sciences make merely fact-minded people]

existência. Para Husserl, as ciências dos corpos – as exatas –, em sua época, nada mais falariam sobre a condição humana. O mesmo aconteceria com as ciências humanas, já que nelas teria desaparecido o horizonte da historicidade, e os acadêmicos, em busca da exatidão, “cuidadosamente excluem todas as posições valorativas, todas as questões de razão ou desrazão dos assuntos humanos e suas configurações culturais”<sup>24</sup>. Dessa forma, o filósofo alemão alerta, insistentemente, para o desenvolvimento de ciências que nada teriam a ver com a vida das pessoas ou com as questões da própria existência na terra e, ademais, ele acrescenta que as configurações culturais foram solapadas das práticas científicas<sup>25</sup>.

Ao tomar o objetivismo como princípio e os fatos como verdade inelutável, essa ideia de ciência seria um conceito-resíduo porque teria sido deixada de lado a razão que deveria guiar os avanços do conhecimento e da civilização. Existiria, pois, um contraste entre a ideia de ciência, de filosofia e da razão do Renascimento e do Século das Luzes e a ideia de ciência e de filosofia do início do século XX. A consequência dessa mudança, segundo Husserl, “foi uma mudança peculiar da maneira de pensar no todo. A filosofia se tornou um problema para ela mesma, a princípio, compreensivelmente, na forma da [o problema da] possibilidade de uma metafísica; e, prosseguindo com o que falamos anteriormente, isso coloca em questão implicitamente o significado e a possibilidade de todo o problema da razão”<sup>26</sup>.

A razão, pois, fora deixada de lado, até mesmo pela filosofia que, ao invés de perseguir a verdade, teria passado a se autoexaminar, a tentar justificar a sua própria existência. De certa forma, é o que aparentemente afirma Husserl, a crise não seria somente uma crise das ciências, mas também da filosofia: as ciências por um lado, ao se desligar da razão, isto é, da filosofia, e a filosofia, também, ao passar a querer se autojustificar e deixar de buscar a verdade através da razão. Husserl afirma: “assim, a crise da filosofia implica na crise de todas as ciências modernas como membros do universo filosófico: a princípio latente, e, então, a cada vez mais proeminente crise da própria humanidade europeia a respeito de sua vida cultural totalmente sem significado,

---

<sup>24</sup> HUSSERL. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, p. 6. [carefully exclude all valuative positions, all questions of the reason or unreason of their human subject matter and its cultural configurations]

<sup>25</sup> Husserl, claro, não viu nascer a obra de Lévi-Strauss – e a antropologia do pós-guerra - que irá justamente colocar a cultura como centro da discussão.

<sup>26</sup> HUSSERL. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, p. 11. [was a peculiar change in the whole way of thinking. Philosophy became a problem for itself, at first, understandably, in the form of the [the problem of the] possibility of a metaphysics; and, following what we said earlier, this concerned implicitly the meaning and possibility of the whole problematic of reason]

sua total ‘*Existenz*’<sup>27</sup>. O objetivo da filosofia para Husserl, em sua época, seria retomar essa fé na possibilidade de um “conhecimento universal” que foi deixada de lado. Para tal empreitada, Husserl irá propor, como primeiro passo necessário, que se deva

refletir para trás, de uma maneira totalmente histórica e crítica, em ordem de prover, antes de todas as decisões, um auto-entendimento: devemos perguntar para trás o que era originalmente e o que sempre se buscou em filosofia, o que era continuamente buscado por todos os filósofos e filosofias que se comunicaram uma com as outras historicamente; mas isso tem que incluir uma consideração crítica do que, em respeito aos objetivos e métodos [da filosofia], é irrevogável, original e genuíno e o que, uma vez visto, apodicticamente conquista a vontade<sup>28</sup>.

Refletir para trás, sem perder o impulso do presente, ainda parece ser uma ideia constante na filosofia de Husserl. Aqui, é importante notar que sua afirmação se torna, de certa forma, reativa com as ideias de Agamben, apesar de que este não necessariamente diz sobre a busca pelas origens.

Husserl terá, então, construído a ideia de crise nas ciências – e também na filosofia – não só como uma crise como separação, mas também como uma crise de perda do sentido original, ou, em outras palavras, uma crise que advém de mudanças bruscas do conceito de ciência e de filosofia, fazendo com que não restassem mais do que rastros e reminiscências da origem. Enfim, crise não é somente separação, é também a nostalgia por uma unidade perdida. É através dessa “unidade perdida” que se inscreveria a crise do espírito europeu.

Mas essa crise da ciência e da filosofia, contudo, não está inscrita em uma sociedade isenta, isto é, ela não é isolada da sociedade. Noberto Bobbio faz um apontamento em relação ao texto de Husserl:

A posição tomada por Husserl diante dos problemas de nosso tempo – em uma das poucas vezes que se deixou induzir a interromper seu interminável solilóquio, na obra que fundamenta o renascimento atual, *Crise das ciências europeias* - foi provocada exclusivamente por observações em torno da crise presumida ou real das ciências modernas, como se na Alemanha, três anos

---

<sup>27</sup> HUSSERL. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, p. 12. [Thus the crisis of philosophy implies the crisis of all modern sciences as members of the philosophical universe: at first a latent, then a more and more prominent crisis of European humanity itself in respect to the total meaningfulness of its cultural life, its total “Existenz”]

<sup>28</sup> HUSSERL. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, p. 18. [reflect back, in a thorough historical and critical fashion, in order to provide, before all decisions, for a radical self-understanding: we must inquire back into what was originally and always sought in philosophy, what was continually sought by all the philosophers and philosophies that have communicated with one another historically; but this must include a critical consideration of what, in respect to the goals and methods [of philosophy], is ultimate, original, and genuine and which, once seen, apodictically conquers the will]

depois do advento de Hitler, não tivessem havido outros sintomas de crise da humanidade que pudessem ofuscar a frente serena de um filósofo alemão, e além do mais judeu.<sup>29</sup>

Longe de concordar com Bobbio, de que Husserl deveria ter estendido sua reflexão para além do problema colocado em seu livro, apenas gostaria de reter nessa citação uma questão importante: a crise que enunciava Husserl era apenas mais um dos *sintomas* de outras várias crises que circundavam não só a Alemanha, como boa parte do mundo.

Ora, se falamos em crise da teoria, não estaríamos, também, falando de outras crises que perpassam a nossa contemporaneidade? Crises sociais, crises ideológicas, crises formais, crises culturais, crises econômicas, crises tecnológicas, crises conceituais, crise da história, entre outras, são alguns dos exemplos que poderiam ser pensados na época de Husserl e também hoje. Mas é importante frisar que já há uma distância de oitenta anos desde a publicação das teses do filósofo alemão e a crise, hoje, se apresenta com outros índices, com outras facetas.

Aqui é importante reter algumas informações. A primeira é a noção de *crise como separação*, isto é, de crise como um momento de julgamento ou de surgimento de uma nova possibilidade. A segunda é, justamente, a ideia de que uma crise no conhecimento é um *sintoma* de uma sociedade da crise. A terceira e última é a crise como um momento de distinção entre as áreas do conhecimento, isto é, um conhecimento que não compartilha fronteiras se torna apenas um conhecimento-resíduo.

Este trabalho parte de teorias desenvolvidas na mesma época de Husserl. O Formalismo Russo, considerado a fundação da Teoria da Literatura, encena a crise da filosofia e das ciências humanas, sob o viés de Husserl, exemplarmente. Ao passo que o Formalismo tentava estabelecer um estudo específico da literatura – esse isolamento que seria sintoma da crise – existiria algo na teoria que escaparia a essa separação – solução da crise. O mesmo poderia ser dito do Estruturalismo. Esse problema será visto no primeiro capítulo desta tese.

O segundo capítulo, que trata da questão do autor e da autoria, pode ser visto como um momento de *crise* do pós-guerra, em que o sujeito, mais uma vez, é colocado em questão ou, em outras palavras, poder-se-ia dizer de um momento de julgamento do sujeito em que duas visões praticamente opostas coabitam o mesmo espaço.

---

<sup>29</sup> BOBBIO. *Marxismo e Fenomenologia*, p. 251.

Os Estudos Culturais (aqui encarnados nas Teorias Feministas), por outro lado, apresentam um caminho contrário. Ao unir vários campos do conhecimento sob o mesmo guarda-chuva, os Estudos Culturais poderiam perder a objetividade científica. Esse é o principal ponto dos que acusam os Estudos Culturais de um esvaziamento teórico-metodológico, como será visto. Por outro lado, as Teorias Feministas apontam para outra parte da “solução da crise” de Husserl. Ao analisarem a história da literatura ou a história do cinema, as teóricas observam que a disciplina histórica não é uma evolução imanente de certos costumes – algo que o filósofo alemão iria criticar. Além disso, Husserl iria denunciar fortemente o fato de que a ciência está cada vez mais afastada da realidade enquanto que as Teorias Feministas são uma daquelas que mais se fincam em alguma espécie de realidade concreta, sem a tentativa do afastamento usual entre teorias e existência.

Se seguirmos os passos de Husserl, poder-se-ia dizer que nem a teoria da literatura nem a teoria do cinema conseguiram solucionar a crise constatada na década de 1930, por um lado, mas que, por outro, se buscou essa solução. No nosso presente, contudo, se afirma uma crise. A que Husserl constatou ainda permanece como rastro – em outras palavras, a crise que o filósofo alemão percebia na Europa de seu tempo ainda é incandescente para os dias atuais.

### **Teoria no Terceiro Mundo**

Luiz Costa Lima, em 1975, publica um texto com o nome sugestivo de *Quem tem medo da teoria?*. O período de publicação do texto é o da incorporação do estruturalismo dentro dos estudos literários do lado de cá ao sul do oceano. Nesse contexto, o teórico brasileiro afirma que:

Quando uma comunidade não tem a prática da discussão, o uso da linguagem crítica sempre lhe parece ameaçador. Sendo, ademais, o discurso teórico produto do desdobramento da reflexão crítica, é natural que, dentro daquela comunidade, o seu praticante encontre, dentro de si mesmo e a seu redor, dificuldades maiores de realização<sup>30</sup>.

Costa Lima ainda afirma que, no caso específico do Brasil, os grandes pensadores, antes, abrem frentes *metodológicas* ao invés de frentes *teóricas*. Ademais, retoma ele,

---

<sup>30</sup> LIMA. *Quem tem medo da teoria?*, p. 193.

entre nós, tal passagem [da metodologia à teoria], sempre revelou a marca da dependência cultural. Daí que as teorias, desde Sílvio Romero, quando se mostravam, transpareciam como glosas, resumos ou comentários, normalmente ortodoxos, de algo já estabelecido internacionalmente. Daí o vício, que até hoje nos acompanha, de apresentar fulano como o representante local de tal pensador ou corrente estrangeira. (...) Nunca nos passa pela cabeça que a teoria seja alguma coisa que continue a ser fecundado, muito menos, algo que esteja sendo aqui fecundado<sup>31</sup>.

O que nos falta, parece dizer o teórico, é uma mente teórica, que consiga *ultrapassar a metodologia*, ou, ainda, perceber que aqui também se produz teoria.

O texto, claro, é endereçado a uma polêmica da época, em que se opunham aqueles prós ao estruturalismo e aqueles contra a importação de mais uma teoria, como demonstra Regina Lúcia de Faria<sup>32</sup>. Interessante notar, nesse contexto, que Costa Lima, ao mesmo tempo em que critica a importação via algum representante teórico de uma teoria estrangeira, ele mesmo a pratica, ao ser o “divulgador” do estruturalismo no Brasil.

Esse *paradoxo* da dependência cultural teórica pode ser percebido como um signo da produção teórica não só do Brasil, mas da América Latina. Uma pergunta tantas vezes exposta e tantas vezes discutida é: seria possível a teoria latino-americana? Seria possível uma teoria produzida fora dos grandes centros culturais e acadêmicos? Se sim, ela poderia ser chamada, por nós mesmos ou por eles, de teoria?

O uruguaio Hugo Achugar é um dos que irão refletir sobre a nossa produção teórica, justamente nesse sentido do paradoxo. Em *Sobre o Balbucio Teórico Latino-americano*, o teórico uruguaio chama atenção para certas ideias de Walter Mignolo, que indicava quatro projetos críticos para a superação da modernidade – “pós-moderno, pós-colonial, pós-oriental e pós-ocidental”<sup>33</sup> –, ou seja, uma concentração no “pós”, em que se resgatariam as histórias locais do continente, junto à notação de que as teorias latino-americanas se perderiam no “mercado” global teórico, já que não fariam o idioma agregador de valor, o inglês. Sendo assim, Achugar pergunta:

Não será que o lugar do discurso (...) dos latino-americanos – letrados ou iletrados, de esquerda ou de direita, homens ou mulheres, mineiros ou acadêmicos – para os ouvidos do hemisfério norte é sempre o do “balbucio” e o da incoerência ou inconsistência teórica? Não será que o “balbucio teórico latino-americano” não é incoerência nem inconsistência? Não será que esse

---

<sup>31</sup> LIMA. *Quem tem medo da teoria?*, p. 194-195.

<sup>32</sup> Cf. FARIA. *A polêmica do Estruturalismo ou “Quem tem medo de teoria?”*.

<sup>33</sup> ACHUGAR. *Sobre o “Balbucio Teórico Latino-americano”*, p. 28.

balbucio teórico é outro pensamento ou um pensamento outro? Não será que balbuciar é um “discurso raro”, um “discurso orgulhosamente balbuciante”? Não será que eu tenha escolhido “balbuciar teoricamente” como um modo de marcar e prestigiar meu discurso?<sup>34</sup>

Se se seguir uma comparação com os paradigmas teóricos do Primeiro Mundo<sup>35</sup>, o discurso latino-americano, do balbucio, poderia se formar teoricamente apenas em relação ao discurso do Primeiro Mundo, isto é, em um processo de competição entre uma e outra teoria?

Nesse sentido, poder-se-ia pensar a respeito de dois textos otimistas de Silviano Santiago diante dessa perspectiva: *Apesar de Dependente, Universal e Eça de Queiroz, Autor de Madame Bovary*. Nesses textos, cada um à sua maneira, o teórico brasileiro insiste que as teorias produzidas em países colonizados são, de certa forma, uma resposta ao colonizador e, mais importante, estariam mais completas, já que não só teriam o conteúdo original da teoria (ou do texto), mas também uma réplica. Por causa dessa lógica, por exemplo, *O Primo Basílio* de Eça de Queiros seria um livro “melhor” e mais “completo” do que o de Flaubert. Falo de otimismo porque, para além dos seus pares do Terceiro Mundo, Santiago poderia estar ainda balbuciando para o Ocidente colonizador. O teórico brasileiro não nega as teorias “colonizadoras”, pelo contrário, as absorve e as transforma, de certa forma, cordialmente ou de maneira “antropófaga”.

Porém, a história da teoria da literatura que retrata o dialogismo entre colonizadores e colonizados revela que, quando o Terceiro Mundo absorve e argumenta contra o primeiro, a atenção dada por este àquele não passa de uma “breve resposta”, como revela o clássico “diálogo” entre Fredric Jameson e Aijaz Ahmad, em que o peso da palavra do “colonizador” irá sistematicamente desconsiderar os desconfortos produzidos no “colonizado”. Na breve resposta que Jameson se dispõe a dar a Ahmad, ele transforma seu texto, tido como colonizador pelo indiano, em uma “dramatização” do cenário intelectual estadunidense e sobre a “alegoria literária” e o “papel político”<sup>36</sup> dos intelectuais, quase como uma performance da bondade de certos intelectuais em valorizar os “cultos fetichistas” daqueles que seriam uniformemente, não importando em que lugar do globo estejam ou que história possuam, o outro. Caminhando pela história dos paradigmas teóricos desenvolvidos no ocidente é difícil perceber as urtigas

---

<sup>34</sup> ACHUGAR. *Sobre o “Balbucio Teórico Latino-americano”*, p. 35.

<sup>35</sup> Utilizo a distinção entre primeiro mundo e terceiro mundo de forma provocadora, remetendo ao texto de Jameson, *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*.

<sup>36</sup> Esses são termos que Jameson utiliza no primeiro parágrafo de seu texto. Cf. Jameson. *Uma Breve Resposta*.

plantadas por teóricos do Terceiro Mundo que não escrevem a partir do Primeiro Mundo.

Aqui, talvez, possa ser pensada uma das questões propostas por Costa Lima: a nossa incapacidade de ver que, também, estamos fazendo teoria. Néstor Canclini ao discutir a definição de arte, chega a esta conclusão: “não haveria outra solução a não ser nos desligarmos de qualquer teoria universalmente válida e nos resignarmos, como relativismo antropológico, *a nomear como arte aquilo que fazem aqueles que se chama ou são chamados de artistas*”<sup>37</sup>. Poder-se-ia parafrasear o antropólogo argentino – *nomear como teoria aquilo que fazem – ou fizeram – aqueles que se chamam ou são chamados de teórico* – para definir a teoria, principalmente a do Terceiro Mundo em relação ao do Primeiro? Enfim, nós assumimos que somos, também, teóricos?

Se assumíssemos que também fazemos teorias e que participamos da construção dos paradigmas teóricos mundiais (mesmo que com uma repercussão menor, mesmo que de forma não colonizadora) o fato de produzir ou não teoria teria que ser reavaliado. Primeiro, porque a relevância teórica deveria ser reorientada: não é porque os colonizadores não têm o mesmo apreço pelo conhecimento produzido pelos colonizados, como estes teriam por aqueles, que faz com que exista mais teoria no Primeiro Mundo. Segundo, porque a teoria desenvolvida no “balbucio” seria ela mesma uma teoria, uma teoria-balbucio e não mais um balbucio teórico. Se assumida a perspectiva antropológica defendida por Canclini é possível ser otimista como Santiago ou Ahmad, diferente da perspectiva do embate teórico daqueles que ocupam o lugar privativo dos fabricantes de epistemologias para exportação, como Jameson parece encarnar bem o personagem. O reconhecimento teórico não passaria só pelo fato de alguém, de fora do contexto, considerar a teoria do Terceiro Mundo como teoria, mas, também, por aqueles do Terceiro Mundo reconhecerem a si mesmos como teóricos. Nós, latino-americanos, nos consideramos teóricos?

É nesse sentido que Achugar vai caminhar em seu texto: “É possível propor o ‘balbucio teórico’ como uma descrição do discurso teórico latino-americano? Ou, inclusive, como um descrição do discurso teórico não euro-norte-americano ou, mais ainda, como o discurso não-teórico do *Commonwealth*?”<sup>38</sup>. Ainda, poderia acrescentar: não seria melhor afirmar que nossa teoria é formulada através de um balbucio e, por isso mesmo, o reconhecimento desse balbucio já é, em si mesmo, a afirmação de uma teoria?

---

<sup>37</sup> CANCLINI. *A Sociedade Sem Relato*, p. 59-60 [grifo meu].

<sup>38</sup> ACHUGAR. *Sobre o “Balbucio Teórico Latino-americano”*, p. 43.

Achugar não chega realmente a concluir essa questão, mas aponta algumas direções. Destaco algumas delas: na primeira, ele se inspira na crítica feminista, particularmente em Nancy Hartsock, se perguntando “quais são os temas políticos na agenda dos acadêmicos latino-americanos”<sup>39</sup>; como se dão as relações de poder no âmbito latino-americano; quais são os povos sem história, que seriam o futuro segundo Cioran; e “poderá ser que o ‘balbucio teórico’ seja o lugar que o atual discurso pós-colonial anglo-saxão reserva para o discurso colonial em outras línguas?”<sup>40</sup>.

Mesmo encarando a teoria com a perspectiva de Canclini, e que ressoa em Achugar, muitas perguntas permanecem. Mas é importante ressaltar que essas duas maneiras de perceber a teoria – como um local de disputa de significação ou como significação dentro de um relativismo antropológico – são posições distintas e não complementares de entender a teoria. Ora, por um lado, temos uma teoria que irá se construir, sobretudo, pela negação de outra e, por outro lado, teríamos teorias diversas que se refundariam em sua própria significação. Porém, é importante notar que aqui pode haver um paradoxo: se no relativismo antropológico de Canclini, teoria não seria, *também*, a negação de outra teoria? Isso porque se estamos trabalhando com a pluralidade, a própria negação da pluralidade não pode ser excluída dessa definição teórica.

A afirmação de o que é uma teoria e a própria negação de o que é uma outra teoria, mesmo quando ela tenta afirmar o máximo de pluralidade, parece um encaminhamento para estarrecimentos paradoxais. Nesse sentido, a teoria do Primeiro Mundo e a do Terceiro Mundo se encontram. *Mas a teoria da literatura ou a teoria do cinema, portanto, poderiam ser pensadas como um paradoxo?*

Definir o lugar da teoria do Terceiro Mundo não seria uma forma de definir também o não lugar dessa teoria? Canclini ainda irá afirmar: “são os modos de *pensar* os paradoxos que nos desconcertam quando um mundo acaba e outro mal se inicia”<sup>41</sup>. Esta tese aposta no paradoxo de falar da teoria do Primeiro Mundo do ponto de vista do Terceiro Mundo, mesmo sem privilegiar, necessariamente, a teoria local. Talvez aqui se queira pensar no paradoxo das teorias, das crises, dos lugares de enunciação.

Entretanto, gostaria que esse não privilégio não fosse pensado como uma presença fantasmática que se oculta e se revela nos meus silêncios retóricos. Nesse

---

<sup>39</sup> ACHUGAR. *Sobre o “Balbucio Teórico Latino-americano”*, p. 49.

<sup>40</sup> ACHUGAR. *Sobre o “Balbucio Teórico Latino-americano”*, p. 51.

<sup>41</sup> CANCLINI. *A Sociedade Sem Relato*, p. 59-60 [grifo do autor].

sentido, é importante destacar que o estímulo para a discussão proposta nesta tese não partiu do lugar de enunciação do Primeiro Mundo, mas de discussões que se entrelaçaram em um ambiente local, o Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG. O estímulo para o estudo teórico foi despertado desde o meu curso de mestrado, na UFMG, por professores daqui e por textos produzidos no Brasil. É importante destacar que a fomentação e a inquietação teórica partiram de diversas obras, mas uma em especial merece destaque, o livro *Critica Cult* de Eneida Maria de Souza. Foi neste livro que pude perceber que, sim, realizamos e discutimos teoria no Brasil de uma forma tão intensa quanto nas obras mais celebradas das teorias hegemônicas que se tornaram paradigmas no mundo. Além disso, os diálogos com os professores e as disciplinas, do Pós-Lit, todas elas, suscitaram, cada uma a sua maneira, essa espécie de vertigem teórica. Aqui, é também importante destacar o diálogo teórico de mais de dez anos que mantive com Leda Martins, uma mente brilhante sempre disposta a estimular minhas inquietações. Se no texto de 1975, de Costa Lima, ele afirmava sobre uma dificuldade para o diálogo de praticantes de um discurso teórico, posso dizer que tive a sorte de ter encontrado esse espaço ao longo de minha trajetória acadêmica.

Luiz Costa Lima volta, em 2013, à questão do teórico latino-americano com uma versão semelhante a do seu texto da década de 1970: “um ensaísta ou sobretudo um pensador nacional só deixa de ser cercado de desconfiança quanto à sua capacidade se estiver vinculado a alguma corrente internacionalmente firmada, se possível na moda, ou se se apresentar como seu divulgador”<sup>42</sup>. Entretanto, o teórico brasileiro exclui a preposição de nossa própria percepção como teóricos. Esse ocultamento revela que já nos vemos como teóricos ou que, ainda, não somos, de certa forma, independentes?

Esta tese se coloca, sem constrangimento, diante de paradigmas teóricos oriundos do Primeiro Mundo, acreditando que aqui se faz, sim, teoria. É nesse sentido que será encaminhada a discussão da tese: um orgulho de balbuciar sobre os paradigmas teóricos que, de certa forma, nos afetam. Evidenciarei certas questões, certos lugares comuns e certos problemas da teoria a partir desse lugar de enunciação latino-americano. Acredita-se, pois, que essa leitura não é melhor nem pior do que as construídas nos lugares de hegemonia por ser escrita do Terceiro Mundo, por ser escrita na marginalizada língua portuguesa, ou por não tocar, diretamente, nas discussões

---

<sup>42</sup> LIMA. *Frestas*, p. 482.

articuladas no Brasil e na América Latina. Sigamos, pois, por essa vereda, que começa na Rússia, atravessa a Europa e chega aos Estados Unidos, sempre com trilhas abertas que chegam a quase todo o mundo.

## Capítulo 1: O Formalismo Russo e as Teorias da Montagem Soviéticas: Ciência e Cultura

---

*O amor vem por princípio, a ordem por base  
O progresso é que deve vir por fim  
Desprezastes esta lei de Augusto Comte  
E fostes ser feliz longe de mim*

Orestes Barbosa,  
*Positivismo*

*“Tudo se tornava algo diferente. Primeiro algo diferente de maneira imperceptível, quando a coisa era vista só para si. Depois marcadamente diferente, quando era necessário encontrar palavras para aquilo, pois falávamos a respeito. Quando queremos ser precisos na descrição, devemos encontrar algo na frase que seja totalmente diferente para conseguirmos ser exatos”*

Herta Müller,  
*Sempre a Mesma Neve e Sempre o Mesmo tio.*

O Formalismo Russo – a união de dois grupos de estudo, o Círculo Linguístico de Moscou e a OPOIAZ (Sociedade para o Estudo da Língua Poética)<sup>43</sup> – e as Teorias da Montagem Soviéticas são tidos como os primórdios da moderna teoria literária e da moderna teoria cinematográfica. De certa forma, foi legado a essas correntes teóricas o *status* de fundadores de uma abordagem do literário ou do cinematográfico que viria a definir o que faria desses estudos um estudo teórico. Ambas as teorias surgiram durante o período revolucionário soviético, na década de 1910, e se tornaram correntes que iriam influenciar boa parte da teoria desenvolvida ao longo do século XX.

Dali surgiram eminentes teóricos como Viktor Chklovsky, Boris Eikhenbaum, Roman Jakobson, Serguei Eisenstein, Lev Kuleshov e Dziga Vertov, entre outros. Dali, também, parte a grande narrativa da teoria da literatura e da teoria do cinema. Essa narrativa afirma que, ali, formulou-se pela primeira vez uma teoria que ultrapassava os limites do subjetivo, que abandonava a biografia do autor, o historicismo e o psicologismo até então reinantes nos estudos literários. Ali, também, pela primeira vez se organizava uma teoria do cinema que não mais sucumbia a uma espécie de bricolagem teórica até então praticada pelos estudos do cinema. E, o mais importante, foi nessa Rússia revolucionária que se firmavam o estudo particular da literatura e o estudo particular do cinema, com uma fronteira muito mais rígida do que até então era praticada. Entretanto, essa grande narrativa teórica sobre o Formalismo Russo ou sobre as Teorias da Montagem colocou um véu sobre a complexidade e as contradições dos trabalhos desses russos, reduzindo o seu alcance e seu significado. É importante, pois, retomar algumas dessas afirmações.

Para Marthe Robert, o que difere o Formalismo de outras abordagens da literatura é sua pretensão à ciência e o fato de ser a primeira escola “a levar a sério a noção de teoria”<sup>44</sup>. Terry Eagleton afirma que os formalistas russos, “imbuídos de um espírito prático e científico, transferiram a atenção para a realidade material do texto literário em si”<sup>45</sup>. Dessa forma, esses teóricos estariam “preocupados com as estruturas da linguagem e não com o que ela de fato poderia dizer”<sup>46</sup>, tangenciando o conteúdo, que não seria o foco. Para Eagleton, “em sua essência, o formalismo foi a aplicação da

---

<sup>43</sup> Alguns autores incluem também o Círculo de Mikhail Bakhtin nesse grupo dito “Formalista”. Aqui, nos focaremos nos grupos que surgiram em meados dos anos de 1910 até 1920, ou, em outras palavras, o círculo restrito Formalista, que veio, sim, estabelecer diálogos com Bakhtin, mas de uma forma muito mais indireta.

<sup>44</sup> ROBERT. *Romance das Origens, Origens do Romance*, p. 22.

<sup>45</sup> EAGLETON. *Teoria da Literatura*, p. 3.

<sup>46</sup> EAGLETON. *Teoria da Literatura*, p. 4.

linguística ao estudo da literatura”<sup>47</sup>.

Segundo René Wellek “os formalistas russos argumentam, num contexto de revolta, contra a crítica ideológica dominante que os cerca, contra a ideia de 'forma' como mero recipiente dentro do qual é lançado o ‘conteúdo’ já feito”<sup>48</sup>. A revolta não se daria apenas ao colocar a forma como mais importante que o conteúdo, mas que o conteúdo não fosse mais importante que a forma. Wellek também afirma, na citação acima, que o Formalismo reagia contra uma ideologia dominante. Qual seria ela? Victor Manuel de Aguiar e Silva afirma que, durante a época positivista, no final do século XIX, o conceito de literatura foi “simplista e radicalmente suprimido”<sup>49</sup>, criando uma crítica literária dominante naquele tempo que seria bibliográfica, historicista ou psicologista.

Tzvetan Todorov, em *A Herança Metodológica do Formalismo*, afirma que

o objetivo da pesquisa [formalista] é a descrição do funcionamento do sistema literário, a análise de seus elementos constitutivos e a evidenciação de suas leis, ou, num sentido mais estreito, *a descrição científica de um texto literário* e, a partir daí, o estabelecimento de relações entre seus elementos.<sup>50</sup>

É nessa descrição científica de diferentes níveis – fônico, morfológico, simbólico e assim por diante – e da interdependência entre eles, que os formalistas iriam se empenhar. Todorov enxerga nos formalistas uma definição de literatura como “sistema de signos, um código análogo aos outros sistemas significativos”<sup>51</sup>.

Alguns pontos são comuns nessas citações pertencentes a críticos de várias origens e de abordagem teóricas diversas. O que chama atenção prontamente é o aspecto científico do Formalismo Russo, isto é, a tentativa de se criar uma ciência literária. Esse aspecto é corroborado pelo segundo destaque que podemos inferir dessas citações: a “influência” linguística. A influência linguística encontra-se entre aspas na frase anterior porque Eagleton chega a postular uma *aplicação* linguística. Um outro ponto é a utilização de termos mais em voga em outras épocas que não são, necessariamente, conceitos Formalistas, como signo, código ou, mesmo, estrutura. Por último, gostaria de ressaltar a própria noção de “os Formalistas”, que ajuda a disseminar a ideia de que teria havido um grupo homogêneo entre os teóricos baseados em Moscou e os teóricos fixados em São Petersburgo.

---

<sup>47</sup> EAGLETON. *Teoria da Literatura*, p. 4.

<sup>48</sup> WELLEK. *Conceitos de Crítica*, p. 65.

<sup>49</sup> SILVA. *Teoria da Literatura*, p. 14.

<sup>50</sup> TODOROV. *A Herança Metodológica do Formalismo*, p. 31.

<sup>51</sup> TODOROV. *A Herança Metodológica do Formalismo*, p. 32.

Seguirei um percurso inverso do proposto por tais autores. Irei dissociar o grupo Formalista e analisarei separadamente a OPOIAZ e o Círculo Linguístico de Moscou. Também questionarei a ideia de uma simples “aplicação” da linguística nos estudos literários, delimitando o alcance nesses estudos, principalmente no que concerne à OPOIAZ, assim como refletirei sobre a aproximação dos formalistas com o positivismo e, a partir disso, a possibilidade científica inaugurada por esses teóricos.

Nesse sentido, é importante ressaltar que, sim, os formalistas eram contra uma crítica literária que não se apoiasse extensivamente sobre o texto. Refutavam enxertamentos que explicassem, essencialmente através do contexto sociocultural ou da psicologia do autor, o significado das obras. Por outro lado, ao contrário do que afirma Vítor Manuel de Aguiar e Silva, os formalistas não eram antipositivistas e que acreditavam possível, ao menos inicialmente, estabelecer uma certa ciência da literatura. É importante ressaltar também que, em parte, as afirmações de Eagleton estão corretas, mas é importante discordar de que eles apenas “desprezassem” o estudo do conteúdo e de que a linguística fora base para todo o estudo formalista. O foco na forma e na base linguística foram, respectivamente, o interesse e a inspiração científica iniciais desses teóricos. Como será visto, a forma seria *um entre outros* aspectos do literário, e a linguística ofereceu apenas uma base inicial ao estudo formalista que, com o passar do tempo, foi se atrelando a outros modelos metodológicos. A forma e a linguística seriam, antes, um impulso inicial científico, e não compreenderiam o todo dos trabalhos formalistas. Já no alvorecer do século, os estudos literários sofriam de “um monstruoso complexo de inferioridade com relações às ciências exatas e naturais”<sup>52</sup>, e, dessa forma, poderiam se destacar como *valor* de estudo, já que o conhecimento dito científico até então, e ainda hoje, é considerado um maior grau de “verdade” do que outras abordagens, dotando o discurso científico de um *poder de autoridade*. O que os Formalistas Russos buscavam, entre outras coisas, é o poder e a autoridade do conhecimento científico para o estudo da literatura.

Esses grupos teóricos influenciaram a teoria da literatura desde então, sendo a influência mais destacada o influxo que exerceu sobre o Estruturalismo Francês, via Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes e Tzvetan Todorov, entre outros. Explicitamente, os dois últimos resgataram o Formalismo como uma espécie de bússola que direcionaria os estudos literários. Definidos por Todorov como os primeiros teóricos modernos da

---

<sup>52</sup> PRADO. *Teoria Como Filosofia da Literatura*, p. 30.

literatura, os Formalistas seriam típicos deuses desse tempo em que, em sua tradição, ajudavam a escrever, como observa Compagnon, “a história da purificação da arte, de sua redução ao essencial”<sup>53</sup>.

Apesar de os Formalistas serem tidos como fundadores da teoria da literatura, eles não são os fundadores dos estudos literários<sup>54</sup>. Dessa forma, é importante ressaltar que esse trabalho não retoma as origens dos estudos literários – percurso de mais de dois mil e quinhentos anos – mas o que é considerado o surgimento da primeira tentativa moderna de teoria nos estudos literários, isto é, a primeira tentativa que acreditava em um certo tipo de ciência, a saber, o positivismo, como forma racional para delimitar os estudos literários. Diferente do Formalismo, o estudo do cinema, sim, remete às suas origens já que havia poucos anos entre sua mítica aparição no Grand Café, em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895, e sua primeira articulação teórica nos anos de 1910 na Rússia.

A teoria da montagem desenvolvida naquela época, na transição da Rússia

---

<sup>53</sup> COMPAGNON. *Cinco Paradoxos da Modernidade*, p. 46. De forma diferente e sutil, algumas ideias desenvolvidas pelos Formalistas também adentraram outras perspectivas da Teoria da Literatura e também da Literatura Comparada. Uma reavaliação da história da literatura que não mais destacava as escolas literárias que rompem e “superam” as outras, que passa por T. S. Eliot, pelos Estruturalistas e é radicalizada pelas Teorias Feministas e Culturalistas, por exemplo, está presente já no pensamento dos Formalistas. Ao ler com afinco o texto de J. Tynianov, *Da Evolução Literária*, encontramos a tentativa de classificar a evolução literária não como escolas estéticas, lutando e superando as anteriores, mas como a “uma série, um sistema tomado em correlação com outras séries ou sistemas e condicionada por eles” (TYNIANOV, 1973, p. 118), com múltiplas direções, tanto para o futuro quanto para o passado. O termo “evolução” do título, entretanto, não é para ser tomado de modo darwinista, como superação e dominação. O julgamento da obra artística, já afirmava Tynianov, é condicional ao tempo e à ideologia de quem a avalia.

<sup>54</sup> O Formalismo Russo não estava sozinho na alvorada do século. Junto a ele temos alguns movimentos que tentavam estudar, então, o texto literário. Não mais preocupados com a biografia do autor ou a história por detrás da composição do romance, o New Criticism norte-americano, certo esteticismo alemão – de Spitzer e Auerbach, por exemplo –, certa análise sociológica centrada na linguagem – como os trabalhos de Benjamin –, e, sobretudo, o Formalismo Russo, fundaram o que pode ser chamado de análise moderna da literatura. Moderno porque entendiam que o objeto de estudo da teoria deveria ser, sobretudo, o texto, e não os seus arredores. Um dos artigos mais conhecidos do New Criticism é o *The Intentional Fallacy*, de William K. Wimsatt e Monroe C. Beardsley. Focado na linguagem literária e, não no biografismo, os críticos explanam contra a intenção do autor, e argumentam que a crítica literária “não é estabelecida por consultar o Oráculo” (BEARSLEY & WIMSATT, 2001, p. 1375), no caso, o escritor. Eric Auerbach, por sua vez, partiria sempre do texto, para encontrar nele as relações com a sociedade em que foi escrito. Eis uma importante inversão: é o texto que diz da sociedade, não o contrário. É por isso, por exemplo, que ele afirma que “a literatura antiga não pôde representar a vida quotidiana de maneira séria, problemática e inserida num pano de fundo histórico, mas somente foi capaz de fazê-lo em estilo baixo, cômico ou, na melhor das hipóteses, idílico, estaticamente e sem história” (AUERBACH, 2009, p. 29). Walter Benjamin também se aproxima do estudo centrado no texto. Em seu clássico, *O Narrador*, o filósofo alemão atesta: “por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais” (BENJAMIN, 1994, p. 197). Não é mais sobre a entidade empírica que se irá versar, mas sobre os problemas da ausência dessa entidade. Estuda-se o romance, a transformação das formas épicas, e uma “verdadeira narrativa” (BENJAMIN, 1994, p. 204). Perto do cerne da questão, esses pensadores vão se aproximando do âmago dos estudos dos textos literários.

czarista para a comunista, é, ainda, muito estudada. O interesse por essas teorias é sempre reafirmado por aqueles que buscam informações relativas à montagem cinematográfica (Serguei Eisenstein), ao cinema revolucionário (Dziga Vertov), e à ligação do cinema com a ideologia. Por outro lado, um eminente teórico como Lev Kuleshov foi condenado, como os Formalistas, a fazer parte simplesmente da história do início de um desenvolvimento teórico, sem maior representatividade para o atual contexto deste estudo<sup>55</sup>. Entretanto, o estudo da montagem de Kuleshov vai muito além da criação do chamado “efeito Kuleshov”. Este trabalho explorará outros aspectos teóricos para além do recorte do estudo da montagem propriamente dito, ou, em outras palavras, quando se fala de montagem, se fala também de uma série de outros aspectos cinematográficos.

Tanto Kuleshov quanto os denominados Formalistas Russos carecem de uma reavaliação de seus textos. Esta tese não pretende esgotá-los, mas foca os aspectos acima identificados e, principalmente, busca-se desvendar as características dos trabalhos formalistas e dos teóricos da montagem. O argumento aqui proposto é que, no momento em que a ciência é alavancada como modelo teórico para os estudos literários e para os estudos cinematográficos, existe algo que escapa ao modelo científico tanto do estudo do literário ou do estudo cinematográfico. Mas não só isso: ao propor uma abordagem científica da literatura e do cinema, esses teóricos, todavia, não excluem traços filosóficos e culturalistas de suas análises, sendo que a dicotomia entre ciência e não ciência, articulada por eles, não se sustenta. Sendo assim, a diferenciação entre abordagens científicas e culturalistas, de forma estrita, é de difícil sustentação nesses estudos. Proponho a discussão, neste capítulo, pois, dos limites possíveis para esse tipo de abordagem, isto é, discutir a possibilidade científica, em um sentido positivo, dos estudos literários e cinematográficos a partir de considerações a respeito das teorias desenvolvidas nos primórdios da União Soviética e sobre como leituras senso comum

---

<sup>55</sup> As teorias da montagem, entretanto, são significativas até hoje por uma série de motivos. O primeiro é certa aplicação prática em filmes: ao estudar a montagem cinematográfica, Kuleshov, Vertov e Eisenstein desenvolveram uma espécie de manual de como construir um filme na mesa de edição, de como pensar a respeito da união de imagens, e o que essa união representaria. Em segundo lugar, a visualização da aplicação dessas teorias desenvolvidas na realização cinematográfica de filmes clássicos e consagrados – de toda trupe de realizadores daquele período na União Soviética – permite a compreensão da teoria ali presente, possibilitando uma melhor leitura desses filmes. Outro ponto, talvez ainda mais importante, é o fato de que Eisenstein e Vertov não estudaram somente o aspecto “formal” dos filmes, fazendo com que, com o fim da hegemonia teórica do Estruturalismo, seus debates “além da forma” ainda fossem contemporâneos. Kuleshov não teve a mesma sorte: tachado como estritamente formalista, suas ideias foram abandonadas, merecendo, quiçá, uma leitura mais atenta de seus textos.

dessas teorias fizeram com que não se percebessem certas contradições internas dessas teorias.

Este percurso passará por diversos momentos do desenvolvimento dessas teorias. Primeiramente, será mostrada uma distinção entre a OPOIAZ e o Círculo Linguístico de Moscou e, a partir daí, será exposto o início do desenvolvimento da teoria como ciência nos Formalistas e a influência do positivismo e da linguística na mesma. Será demonstrado que essas influências só podem ser observadas parcialmente no Formalismo. A partir disso, dois conceitos centrais do Formalismo – *literariedade* e *estranhamento* – serão expostos e problematizados. A *literariedade* será discutida com textos de fontes diversas, como o do formalista B. Eikhenbaum e do estruturalista francês Tzvetan Todorov. O *estranhamento* será discutido a partir do texto de Chklovsky, *A Arte como Procedimento*<sup>56</sup>, e da “revisão” dessa teoria realizada por Carlo Ginzburg, intitulado *Estranhamento: pré-história de um procedimento literário*. O termo “obscuro”, *literariedade*, e o conceito de *estranhamento*, serão reveladores de uma vertente não científica nesses estudos literários. Ademais, afirmarei o caráter unilateral da *literariedade*, que dá privilégio ao estudo da poesia, não da prosa.

Adentraremos, então, pela seara cinematográfica, resgatando as duas principais definições do cinema naquele período da União Soviética: montagem e movimento. Em seu livro *The Art of Cinema* [A Arte do Cinema], Kuleshov desenvolve suas teorias calcadas no estudo da montagem, enquanto Vertov, em textos diversos – como *Kinoks: A Revolution* [Kinoks: uma revolução] e *We: Variant of a Manifesto* [Nós: Variante de um Manifesto] – ressalta o cinema como movimento. Farei, adiante, uma ligação entre as ideias de Vertov com as de Chklovsky, e as de Kuleshov com as de Tomachevski, desenvolvidas em seu texto *Temática*. O objetivo é expor as complexas relações que podem ser inferidas a partir da relação entre essas teorias, revelando facetas científicas e culturais em ambas. Ademais, será também ressaltado um caráter pouco explorado nos Formalistas: a interdisciplinaridade. Para tal empreitada, exporei principalmente as premissas do livro *Literature and Cinematography* [Literatura e Cinematografia], de Chklovsky. É importante esse ponto porque revela que os Formalistas não estariam interessados *somente* no estudo do literário e muito menos *somente* nos estudos sobre a *literariedade*. Ver-se-á, então, uma revisão dos preceitos formalistas realizada no livro de 1970, *Bowstring: On the Dissimilarity of the Similar* [A Corda do Arco: da

---

<sup>56</sup> Todos os textos citados no corpo desta tese manterão os nomes das fontes consultadas com vistas a facilitar a referência bibliográfica.

dissimilaridade do similar], de Chklovsky, que mostra o Formalismo sem amarras linguísticas ou formais.

Por fim, serão expostos problemas relacionados com o “fim” do desenvolvimento das teorias Formalistas: uma suposta perseguição do partido comunista e o texto “condenatório” de Leon Trotsky, *A escola de poesia formalista e o marxismo*. Nessa análise, será mostrada a íntima relação entre teoria e objeto – que é “ampliada” pelos teóricos do cinema – que indicará caminhos para perceber a teoria como uma disputa também pelo *contexto de julgamento*. A partir disso, partirei para as interpretações dos estruturalistas e de sua vontade – e impossibilidade – de também se portar como uma ciência positiva.

## 1. OPOIAZ e Círculo Linguístico de Moscou

A discussão que se pretende estabelecer aqui partirá de um ponto inusual. Pretendo marcar, inicialmente, as diferenças entre a OPOIAZ e o Círculo Linguístico de Moscou. Esses dois grupos são tomados, pelo senso comum, como os Formalistas Russos. Acredito que essa junção funcione como uma cortina que impede de observar várias questões que pretendo discutir neste capítulo, em especial a formulação científica da primeira tentativa moderna de constituição de uma Teoria da Literatura e a separação entre forma e conteúdo que viera a caracterizar os Formalistas.

Essa distinção quase completa entre os dois grupos é proposta por Chklovsky, uma das principais figuras da OPOIAZ:

Mas eles eram dois grupos distintos [OPOIAZ e o Círculo Linguístico de Moscou]. A diferença fundamental entre o grupo de Moscou e o grupo de Petersburgo, eu acredito, é que o grupo moscovita, especialmente Jakobson, assegurava que a literatura era um fenômeno da linguagem, enquanto nós acreditávamos que ela era um fenômeno de expressão artística. Mas se a literatura é exclusivamente um fenômeno linguístico, seria impossível entender como uma tradução de um trabalho literário seria possível, ou porque os grandes levantes históricos podem entrar na literatura sem entrar na linguagem. (...) De toda forma, a posição deles é equivocada. Ela só permite que você estude poesia, não prosa.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> VITALE. *Witness to an era*, p. 80-81. [But they were two distinct groups. The fundamental difference between the Moscow group and the Petersburg group, I think, is that the Muscovite group, especially Jakobson, held that literature was a phenomenon of language, whereas we held that literature was one of the phenomena of artistic expression. But if literature is an exclusively linguistic phenomenon, it becomes impossible to understand how the translation of literary work is possible, or why the great upheavals in history could enter into literature without entering into language. (...) In any case, their position is mistaken. It only allows you to study poetry, not prose.]

Aqui, é possível perceber a distinção principal entre o grupo sediado em Moscou e o sediado em São Petersburgo<sup>58</sup>. O Círculo Linguístico de Moscou irá entender a literatura como um fenômeno da linguagem, isto é, a visão de literatura estaria circunscrita dentro de uma modalidade linguística, não sendo mais do que um dos outros fenômenos da linguagem. Para a OPOIAZ, por sua vez, a literatura seria uma entre outras artes, isto é, teria uma acepção artística que não necessariamente seria delimitada pelo aporte linguístico. Doravante, o aporte linguístico serviu como metodologia *inicial* para a OPOIAZ.

Essa indistinção entre os grupos, daquele período da União Soviética pós-revolução, camufla essa sutileza que será de enorme importância. Se, para o grupo de Moscou, a literatura é somente um fenômeno da linguagem, para o grupo de São Petersburgo, a literatura é composta por várias facetas, entre elas uma que se aproximaria da função linguística. Isso implica em vários problemas para a unicidade do chamado Formalismo Russo: o primeiro deles seria a caracterização de ciência que almejavam para o estudo literário; o segundo seria a real influência que a linguística exerceu naqueles estudos literários, ou, dizendo em outras palavras, tomados como essencialmente linguísticos, principalmente pelos Estruturalistas franceses, o Formalismo é somente em *parte* linguístico; o terceiro seria a possibilidade de o estudo literário se aproximar de um estudo científico positivo.

Aqui, desmembrarei os problemas da OPOIAZ e do Círculo Linguístico de Moscou com o objetivo de deixar ainda mais transparente essa problemática, de maneira, inclusive, bastante sistemática. É importante, contudo, deixar claro que existiu, sim, relação entre os dois grupos, mas não da forma intensa, constante e uníssona como teóricos estudiosos do Formalismo Russo parecem ter explorado o assunto.

O Círculo Linguístico de Moscou era um grupo de estudos linguísticos que tinha como pesquisador mais renomado Roman Jakobson. Entre os diversos estudos linguísticos empreendidos pelo círculo, nos chama a atenção aqui aqueles dedicados à literatura. Diferente de certas leituras posteriores, principalmente as realizadas na França, que apresentam a linguística daqueles teóricos como próximas de Ferdinand de Saussure – uma genealogia que culminaria na virada linguística antropológica de Claude Lévi-Strauss, que se espalhou pelas ciências humanas, denominando um método

---

<sup>58</sup> Outro indício dessa separação pode ser observado em pé de página do texto *A Teoria do “Método Formal”* de Eikhenbaum: “Neste artigo, chamamos ‘formalistas’ ao grupo de teóricos que formaram uma ‘Sociedade para o Estudo da Língua Poética (OPOIAZ)’ e que publicaram seus trabalhos desde 1916” (EIKHENBAUM, 1973, p. 3).

e uma teoria: o estruturalismo<sup>59</sup> – é difícil dizer que a linguística do Círculo de Moscou é a mesma que a de Saussure.

A pesquisa linguística que deu suporte inicial aos estudos da literatura em Moscou foi o estudo de L. Jacobinski sobre a língua cotidiana e a língua poética, destrinchada em seu artigo *Conclusões sobre a Teoria da Língua Poética* (1914). É através dele que o Círculo Linguístico de Moscou constrói a base de sustentação linguística que explorariam em suas pesquisas. Esse estudo inicial, posteriormente complementado pelos estudos de Jakobson, seria uma tentativa de dar autonomia à língua poética, separando-a da língua cotidiana<sup>60</sup>.

Da pesquisa de Jakobson veio o conceito que iria se colar ao nome dos Formalistas: *a literariedade*. Esse conceito pressuporia algo que seria imanente<sup>61</sup> e específico, algo que seria próprio e intrínseco à literatura e só da literatura. Um dos primeiros elementos apontados pelo Círculo Linguístico de Moscou, para a concepção de literariedade, foi o estudo dos sons na poesia. Dessa forma, o som ganharia tanta importância quanto o conteúdo ou a métrica dos versos. Enfim, sentenciavam que a construção sonora poética seria uma das características principais que distinguiriam a poesia de outras artes.

O conceito de literariedade foi responsável pela interseção que é possível encontrar entre o Círculo Linguístico de Moscou e a OPOIAZ. Os teóricos deste grupo iriam tomar o conceito de *literariedade*, oriundo da linguística, para estabelecer o objeto

---

<sup>59</sup> Barthes realmente nivela todas essas teorias: “o analista encontra-se quase na mesma situação que Saussure, posto diante do heteróclito da linguagem e procurando retirar da anarquia aparente das mensagens um princípio de classificação e um foco de descrição. Permanecendo no período atual, *os formalistas russos*, Propp, Lévi-Strauss ensinaram-nos a resolver o dilema seguinte: ou bem a narrativa é uma simples acumulação de acontecimentos (...) ou então possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise” (BARTHES, 1973, p. 20-21; *grifo nosso*).

<sup>60</sup> Um estudo bem posterior e clássico de Jakobson, *Linguística e Poética*, de 1960, contém, ainda, essencialmente a mesma argumentação que definiu a aproximação momentânea entre a OPOIAZ e a linguística, definindo que a poesia é uma espécie de linguagem, mas diferente de outras formas. Com essa separação de mais de quarenta anos dos estudos iniciais dos formalistas, Jakobson ainda clamava pelo encontro entre linguística e historiadores literários: “A presente conferência demonstrou claramente que o tempo em que os linguistas, tanto quanto os historiadores literários, eludiam as questões referentes à estrutura poética ficou, felizmente, para trás. (...) Se existem alguns críticos que ainda duvidam da competência da Linguística para abarcar o campo da Poética, tenho para mim que a incompetência poética de alguns linguistas intolerantes tenha sido tomada por uma incapacidade da própria ciência linguística.” (JAKOBSON, 1980, p. 162).

<sup>61</sup> Utiliza-se aqui o termo imanência advindo do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *O Que é a Filosofia?*. Os formalistas poderiam se encontrar na lista dos “quatro grandes erros” que se poderiam achar na ideia de imanência: ilusão de transcendência, ilusão dos universais, ilusão do eterno e ilusão da discursividade. Por isso, não uso o termo desses filósofos, “plano de imanência”, que “não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento... não é um método, pois todo método concerne eventualmente aos conceitos e supõe uma tal imagem” (DELEUZE & GUATTARI, 2007, p. 53).

inicial de estudo e, com uma só tacada, distinguir-se dos demais estudos literários daquela época. A *literariedade* forneceria o objeto de estudo dos Formalistas, dando foco não mais a um estudo da literatura como feito anteriormente – psicologismo, historicismo – para se debruçar sobre os problemas internos do texto literário. É na acepção verbal e linguística do texto que os teóricos levantam suas questões iniciais. A forma moderna dos estudos literários se fundou em uma observação intrínseca do texto, deixando de lado, temporariamente, as questões extratextuais.

Dessa forma, a OPOIAZ poderia determinar qual é o objeto da ciência literária que tentavam fundar: não estudar a literatura, mas a *literariedade*. Com o advento do objeto determinado como *literariedade*, o grupo formalista atingia seu primeiro grande objetivo, como definiu Boris Eikhenbaum: “o princípio de especificação e concretização da *ciência* era o princípio organizador do método formal”<sup>62</sup>. É isso, também, o que argumenta Tony Bennett. Para ele, o estudo da *literariedade* forneceria os subsídios para o estudo da literatura se tornar

uma ciência autônoma, colocando para trabalhar métodos e procedimentos próprios. Para isso ser possível, tal ciência deveria primeiramente especificar a natureza de seu objeto a qual iriam se adereçar, para deixar claro do que seriam uma ciência e o espaço conceitual que iriam ocupar<sup>63</sup>.

Dessa forma, a *literariedade* funcionava muito mais como uma episteme do que como um método.

Entretanto, não podemos estender esse conceito de bases linguísticas para todo o estudo empreendido, especialmente, pela OPOIAZ. Eikhenbaum mostra que a relação dessa disciplina com o grupo de São Petersburgo já estaria bastante enfraquecida nos estudos da poesia entre 1922 e 1923: “a ligação inicial do método formal com a linguística estava consideravelmente enfraquecida. A diferenciação dos problemas era já tão grande que não tínhamos mais necessidade de um apoio da parte da linguística, sobretudo da linguística de matiz psicológico”<sup>64</sup>.

Os estudos formalistas imbricados com a linguística ajudaram a definir o seu objeto inicial de estudo e a unir os dois grupos de pesquisadores. Mas essa linguística

---

<sup>62</sup> EIKHENBAUM. *A Teoria do “Método Formal”*, p. 8.

<sup>63</sup> BENNETT. *Formalism and Marxism*, p. 39. [an autonomous science, putting to work methods and procedures of its own. For this to be possible, such a science would need first to specify the nature of the object to which it would address itself, to state clearly what it was to be a science of and to map out clearly the conceptual space it would occupy]

<sup>64</sup> EIKHENBAUM. *A Teoria do “Método Formal”*, p. 8.

não é a saussuriana, e sim a russa, iniciada por Jacobinski. Ela só pode ser observada parcialmente – ou inicialmente – como influência não totalizante das questões levantadas pelos ditos Formalistas, especialmente quando se pensa na OPOIAZ. Ressalta-se aqui, portanto, que a *literariedade*, com viés estritamente linguístico, é apenas um momento de estudo da OPOIAZ.

Isso aconteceu porque a proposta de estudo da *literariedade* – que fundou a suposta ciência literária – acarretava uma série de impasses. O primeiro deles é que os estudos da *literariedade* funcionariam muito bem para estudos da poesia e não tão bem para os estudos da prosa. É o que argumenta, por exemplo, Inês Oseki-Dépré, em *A propósito da Literariedade*. Para a pesquisadora, a *literariedade*, em sua formulação, cristalizou a “oposição prosa/poesia. A primeira, embora pertencendo por direito à ‘literatura’, posto que se orienta sobre a metonímia, vê privilegiada sua função referencial; a segunda, pelo seu ‘aspecto palpável’, torna-se de fato o lugar da literariedade”<sup>65</sup>. Dessa forma, ter-se-ia uma separação entre metonímia em relação à prosa e a metáfora em relação à poesia, o que acarretaria, segundo esses critérios da *literariedade*, que a literatura é somente poesia e metáfora, e não prosa. Haveria aqui um binarismo ao menos estranho nessa separação, já que a literatura é concebida como prosa e poesia<sup>66</sup> e a OPOIAZ se dedicou longamente ao estudo da prosa, ainda mais do que ao da poesia<sup>67</sup>. É esse, também, o incomodo expressado por Chklovsky na citação acima.

Todorov também apontou um outro problema em relação à *literariedade*. Para o teórico, a *literariedade* e sua ligação intrínseca com a linguística, daria atenção somente às ações – enfoque demasiado “formalista”, segundo o teórico – não se levando “absolutamente em conta a natureza dessas ações”<sup>68</sup>. Isso aconteceria porque a linguística estaria mais interessada na sintaxe do que na semântica do texto. Há aqui um binarismo que, doravante, construirá uma distinção entre forma e conteúdo. Esse binarismo, mais uma vez, pode ser encontrado somente em certo momento da OPOIAZ, apesar de nunca ter sido levado a cabo integralmente pelo grupo de São Petersburgo.

É contra esses binarismos forma/conteúdo e prosa/poesia que é necessário observar um outro conceito relacionado aos Formalistas, um conceito desenvolvido

---

<sup>65</sup> OSEKI-DÉPRÉ. *A Propósito da Literariedade*, p. 33.

<sup>66</sup> Claro que existem ainda outros gêneros como texto dramático, crônicas e assim por diante.

<sup>67</sup> Em contraponto, o Círculo Linguístico de Moscou se dedicou, quase que exclusivamente, ao estudo da poesia.

<sup>68</sup> TODOROV. *As Categorias Da Narrativa Literária*, p. 216.

apenas pela OPOIAZ, e não pelo Círculo Linguístico de Moscou: o *estranhamento* (*ostrananie, острaнение*), articulado por Chklovsky em *A Arte como Procedimento*. Nesse texto, o autor provoca a tradição de estudo dos simbolistas russos que definiam a arte como “pensar por imagens”, e que levava a outra conclusão, com a qual também não concorda: arte “é antes de tudo criadora de símbolos”<sup>69</sup>. O teórico russo argumenta que se a arte fosse dessa maneira, a história da arte seria apenas a da mudança das imagens. As imagens, em todas as épocas, em todos os lugares, sintetiza Chklovsky, são as mesmas:

Quanto mais se compreende uma época, mais nos persuadimos que as imagens consideradas como a criação de tal poeta são tomadas emprestadas de outros poetas quase que sem nenhuma alteração. Todo o trabalho das escolas poéticas não é mais que a acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e este consiste antes na disposição das imagens que na sua criação. As imagens são dadas, e em poesia nós nos lembramos muito mais das imagens do que utilizamos delas para pensar.<sup>70</sup>

É importante ressaltar no trecho supracitado que, ao mesmo tempo, o teórico russo desconsidera a imagem como a essência única da poesia e que a poesia seria um instrumento construído para se *pensar* por imagens: a imagem da poesia não seria objetiva e não ajudaria a pensar agrupando objetos, mas, sim, seria um meio de reforçar a impressão. Ora, o que seria a poesia então? Parece que, para Chklovsky, poesia é uma construção de procedimentos realizados de forma *racional* pelo autor.

O teórico russo desenvolve sua argumentação em torno da ideia de que, na comunicação, existiria uma *economia de energia*, ou seja, quando nos comunicamos, tentaríamos ser o menos prolixos possível. Essa argumentação viria, também, da teoria linguística à época, mas Chklovsky arrazoava com argumento derivado da linguística, como visto acima: a distinção entre linguagem poética e linguagem cotidiana. Nesta seria possível encontrar a economia de energia, enquanto naquela essa economia não aconteceria. A economia de energia só seria possível em discursos em que a *automatização* estaria presente: “a automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra”<sup>71</sup>. Nesse sentido, caberia também à linguagem poética, e à arte em geral, uma saída da automatização, para “devolver a sensação de vida”<sup>72</sup>. Eis então a definição do objetivo da arte dada por Chklovsky:

---

<sup>69</sup> CHLOVSKY. *A Arte como Procedimento*, p. 40.

<sup>70</sup> CHLOVSKY. *A Arte como Procedimento*, p. 41.

<sup>71</sup> CHLOVSKY. *A Arte como Procedimento*, p. 44.

<sup>72</sup> CHLOVSKY. *A Arte como Procedimento*, p. 44.

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte.<sup>73</sup>

Acima, temos uma visão mais completa da definição de arte para o teórico russo. A poesia e a arte seriam uma construção, através de diversos procedimentos, para se criar uma “falha” na automatização, gerando no leitor ou espectador uma disposição para interagir com o objeto artístico. O *estranhamento* seria um meio para se sair da automatização do cotidiano.

Aqui, mais uma vez, a linguística entra em ação. Poder-se-ia dizer que o *estranhamento* é um desdobramento da *literariedade*, já que utiliza como argumento a distinção entre língua poética e língua cotidiana. Isso, contudo, seria uma observação muito superficial do conceito cunhado por Chklovsky, porque se teria no conceito de *estranhamento*, no máximo, uma base linguística, mas não uma finalidade de pesquisa linguística, centrada somente nos procedimentos do uso da língua. Esse uso da língua é menos uma motivação de pesquisa do que uma justificativa teórica para a cunhagem do conceito. A distinção, pois, seria que a *literariedade* estaria a serviço de estudos de procedimentos adotados para a definição da literatura, especialmente da poesia, enquanto o *estranhamento* se utilizaria de certas questões apontadas pela linguística para definir a arte, não só a literatura, como um processo de desautomatização do cotidiano. Mas neste último conceito é possível perceber que uma visão científica, *stricto senso*, com inspiração laboratorial, é extrapolada.

Essa nuance fica mais clara quando acompanhamos a leitura do *estranhamento* realizada pelo historiador italiano Carlo Ginzburg, que redimensiona seu alcance e significado, e encontra-se no texto *Estranhamento: pré-história de um procedimento literário*. Segundo o autor, para que se comece a entender a profundidade das ideias de Chklovsky, há que se contextualizar o significado de arte para o teórico russo, que seria definido por Ginzburg como um *estranhamento* e um devir que prolongaria a percepção do contemplador. O fenômeno artístico seria perceptível a toda vez que “um procedimento (...) foi intencionalmente removido do âmbito da percepção automatizada”.

O *estranhamento* se imporia contra o empobrecimento da experiência: “esse

---

<sup>73</sup> CHLOVSKY. *A Arte como Procedimento*, p. 45.

procedimento de automatização, denunciado por Chklovsky, constitui o contexto histórico de sua definição aparentemente atemporal da arte como procedimento<sup>74</sup>. Esse conceito, oriundo da OPOIAZ, seria, para Ginzburg, muito mais do que um simples conceito de arte, ele seria antes “um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade”<sup>75</sup>.

Dessa forma, o estranhamento coloca em voga o leitor ou espectador da obra literária ou artística. Como o estranhamento deriva da percepção desse leitor ou espectador, algo pode ser estranho a mim e não o ser para outra pessoa, e, ainda, algo pode ser estranho para uma determinada época que se torna comum em uma outra. O impacto – ou o estranhamento – das vanguardas artísticas do início do século XX já não é o mesmo dos tempos atuais, por exemplo.

Nesse sentido, o outro conceito que orientou os estudos ditos Formalistas tem seu quinhão extratextual, mas não como biografia do autor, ou historicismo ou psicologismo, mas como recepção do texto. Se o Formalismo, como veio a ser conhecido, é tido como aquele que fundaria a corrente de estudo que focaria no *texto* literário, é importante, também, estar atento para uma outra fundação pouco denotada aos estudiosos da OPOIAZ: o estudo da recepção do texto. E, por mais que o conceito de *estranhamento*, de Chklovsky, seja criado em berço linguístico, o que o aproximaria da *literariedade*, ele pode ser visto também como apartado da mesma *literariedade*. O foco aqui não é somente a especificidade literária, aquilo que é do texto literário e só do texto literário, mas um conceito de arte em geral, como procedimento, que coloca em relação a obra e o leitor. Em um outro sentido, como uma teoria da arte em geral, o *estranhamento* desempenha uma forma radical de interdisciplinaridade: ao expor não só um conceito e uma concepção geral de arte – mas também de suas relações com a sociedade – ele desvia o estudo da literatura de uma ciência exclusivamente positiva, colocando-o em diálogo aberto com outras artes e com a sociedade.

O estudo da *literariedade*, dessa forma, se torna funcional somente para determinada visão formalista, e não para todo o seu grupo: a *literariedade* é um aspecto muito mais próximo do Círculo Linguístico de Moscou, ao contrário do *estranhamento*, que calcava as diretrizes para a OPOIAZ. O *estranhamento*, como exemplificamos anteriormente, extrapola concepções somente textuais e de caracterização intrínseca do texto literário. Isso aconteceria, primeiramente, porque o *estranhamento* pode ser

---

<sup>74</sup> GINZBURG. *Estranhamento: pré-história de um procedimento literário*, p. 38.

<sup>75</sup> GINZBURG. *Estranhamento: pré-história de um procedimento literário*, p. 41.

observado não só na literatura, como também em outras obras artísticas<sup>76</sup>, porque ele estabeleceria uma função social da arte, e também porque problematiza a recepção do texto.

Dessa forma, é necessário cuidado em relação às totalizações que se fazem desses dois grupos, quando são tomados sem distinção, como os Formalistas. Existe uma série de problemas quando isso acontece e gostaria de ressaltar alguns deles. O primeiro é a análise dos Formalistas com caráter supralinguístico dos grupos, sendo que, para a OPOIAZ, a linguística, como vimos, é apenas um momento inicial. É o que faz, por exemplo, Oseki-Dépré ao tentar defender o estudo da *literariedade* como essencial para os formalistas, fatiando o grupo formalista em várias especializações, sem ressaltar a separação entre o Círculo Linguístico de Moscou e a OPOIAZ:

as estruturas narrativas fizeram o objeto das pesquisas de Chklovsky, Tomachevski, Propp; os problemas estilísticos incumbem a Eikhenbaum, Tinianov, Vinogradov, Bakhtin, Volochinov; as questões de ritmo a Brik, Tomachevski; a diacronia a Chklovsky, Tinianov; o estudo das estruturas sociais a Tinianov, Volochinov. A Jakobson cabe o estudo das relações entre figuras fônicas e prosódicas e estruturas sonoras, base de sua teoria poética<sup>77</sup>.

Esses teóricos trabalharam em frentes distintas, em grupos independentes e não dessa forma em que dá a entender que, participando do mesmo grupo, cada um tomou para si uma especialidade. Além disso, Oseki-Dépré toma como Formalistas um grupo teórico bastante vasto, que não só engloba a OPOIAZ e o Círculo Linguístico de Moscou, como, também, o Círculo de Bakhtin. Dessa forma, a afirmação de que os ditos Formalistas se basearam no estudo da *literariedade* e somente nele, só pode ser verdadeira se, e somente se, eles forem entendidos, exclusivamente, como membros do Círculo Linguístico de Moscou.

A OPOIAZ resolveu o impasse teórico na *literariedade*, ao perceberem que este conceito serviria bem para a poesia, e não para a prosa, e que ele dava foco essencialmente amplo à forma, de maneira razoavelmente simples: ao invés de se estudar a *literariedade*, que tem concepção difícil e restrita, estudar-se-iam os problemas internos que a literatura suscitaria – a *literariedade* como um problema entre outros.

Por outro lado, é importante salientar que o *estranhamento* funcionava tanto para o estudo da narrativa quanto para o da poesia. Mas o *estranhamento* não é um objeto de estudo positivo, não seria possível estudar o efeito que um texto exerce sobre

---

<sup>76</sup> Bertold Brecht, por exemplo, se utilizará desse conceito em seu teatro.

<sup>77</sup> OSEKI-DÉPRÉ. *A Proposito da Literariedade*, p. 21.

determinado leitor, no máximo os processos pelos quais esse texto provocaria essa sensação de estranhamento. Enfim, esse conceito é muito mais um operador teórico do que um objeto de estudo e, sem um objeto de estudo, a premissa científica positiva formalista parece se desestruturar. O *estranhamento*, pois, não é uma *aplicação* da linguística. Em sua formulação houve a inspiração de alguns conceitos linguísticos para uma definição própria do que seria arte; o *estranhamento* seria um conceito para a arte em geral, e não um método, e esse conceito, também, não seria um objeto de estudo – não se estuda o *estranhamento* de uma obra, no máximo o *efeito* de uma determinada obra que acabaria por gerar uma *sensação* de estranhamento.

É nesse sentido que o suposto binarismo forma/conteúdo tem que ser repensado. Para a OPOIAZ, a forma não é mais importante que o conteúdo, existindo um equilíbrio entre esses polos através do conceito de *estranhamento*. Para o Círculo Linguístico de Moscou, talvez, o foco se dê mesmo na forma, já que a *literariedade* é um conceito forjado em elementos formais, e não de conteúdo. Nesse segundo grupo, o foco na forma foi constante, gerando, inclusive, um certo lamento em um momento de crise, como será visto no final do capítulo com o texto *A Geração que Esbanjou seus Poetas*, de Jakobson. O foco inicial na forma, pois, não excluiria dos estudos literários, na OPOIAZ, o estudo do conteúdo: ele só foi deixado, momentaneamente, em segundo plano.

Por mais que a pretensão científica positiva da OPOIAZ já pudesse cair por terra por um procedimento interno, ao cunharem o termo *estranhamento*, a ligação desse grupo com as teorias de Comte pode ser vista ainda de uma forma bastante complexa. Agora, gostaria de destacar, pois, a influência positivista e linguística que será possível perceber na OPOIAZ, já que elas seriam responsáveis pela formulação científica. É importante esse aspecto para iluminar, ainda mais, as razões dessa ciência literária que pretendia se fundar na Rússia naqueles anos de 1910 e de 1920.

### **1.1. A influência positivista**

Os membros da OPOIAZ, ao iniciarem a sua cruzada teórica, estariam primeiramente dispostos a combater os simbolistas<sup>78</sup>. Boris Eikhenbaum afirma que

---

<sup>78</sup> Todavia, a crítica formalista é um tanto quanto contraditória já que suas premissas correspondiam, também, a pressupostos simbolistas, como fica claro no livro *Formalismo e Futurismo*, de Krystyna Pomorska.

“liberar a palavra poética das tendências filosóficas e religiosas cada vez mais preponderantes entre os simbolistas era a ordem do dia que reuniu o primeiro grupo de formalistas”<sup>79</sup>. A OPOIAZ encontrou nos simbolistas russos tudo aquilo que condenariam nos estudos da literatura.

A formulação de uma ciência da literatura vem depois da concepção de quem eram os “inimigos”, ou, dizendo em outras palavras, a formulação da ideia de ciência da literatura, pela OPOIAZ, surge como uma forma de enfrentamento às correntes dominantes dos estudos literários naquela recém fundada União Soviética. Na linha de frente das tendências artísticas da Rússia durante a revolução, a ciência literária surgia como um BT-5, o tanque russo, para combater os simbolistas. Como melhor combater uma espécie de religiosidade ou de filosofismo do que com a ciência? Nesse sentido, a OPOIAZ tenta acrescentar, junto a diversas disciplinas, o estudo específico da literatura, em busca de combater um certo “irracionalismo” que seria encontrado nos simbolistas. O positivismo e a linguística seriam motes inspiradores para o surgimento dessa ciência literária.

Boris Eikhenbaum afirma, em *A Teoria do “Método Formal”*<sup>80</sup>, que a OPOIAZ sofreu influência do positivismo que reinava no final do século XIX em toda a Europa. Entretanto, essa influência, herdada de Comte, pode ser somente parcialmente observada, já que os teóricos russos não desenvolveram metodicamente as suas relações com o filósofo francês. Podem-se verificar, então, só alguns pontos discordantes e outros concordantes entre as teorias da OPOIAZ e o positivismo comtiano.

Em seu *Curso de Filosofia Positiva*, Comte atestava que todos os conhecimentos passariam por três etapas: “estado teológico ou fictício, estado metafísico ou abstrato, estado científico ou positivo”<sup>81</sup>. Os simbolistas que a OPOIAZ atacava, poder-se-ia supor, estaria nesse segundo estado, o abstrato, já que eles estariam interessados, como colocado na citação de Eikhenbaum acima, em perspectivas filosóficas e religiosas, e seria necessário superar esse estágio e construir um conhecimento científico. Outro ponto influente dessa corrente filosófica sobre a OPOIAZ pode ser encontrado no *Discurso Sobre o Espírito Positivo*, de Comte, ao delimitar o que seriam pesquisas positivas, que

devem essencialmente reduzir-se, em todos os gêneros, à apreciação

---

<sup>79</sup> EIKHENBAUM. *A Teoria do “Método Formal”*, p. 7.

<sup>80</sup> Cf. EIKHENBAUM. *A Teoria do “Método Formal”*, p. 9.

<sup>81</sup> COMTE. *Curso de Filosofia Positiva*, p. 4.

sistemática daquilo que é, renunciando a descobrir sua primeira origem e seu destino final; importa, ademais, sentir que esse estudo dos fenômenos, ao invés de poder de algum modo torna-se absoluto, deve sempre permanecer *relativo* à nossa organização e à nossa situação<sup>82</sup>.

Quanto ao primeiro ponto dessa afirmação, pode-se ver que a OPOIAZ prega um estudo sistemático das obras, não se importando com a origem da literatura, e nem por qual caminho essa arte seguirá. Quanto ao segundo aspecto, esse é mais abstrato em suas obras: a relativização da organização e da situação. Como se verá, a relação e a relativização com o meio social também estará presente no pensamento da OPOIAZ mesmo que discretamente.

Ademais, é importante ressaltar que o positivismo não disporia de um campo específico para os estudos literários, sendo que ele estaria dividido em cinco ciências fundamentais: “astronomia, a física, a química, a fisiologia e, enfim, a física social”<sup>83</sup>. O estudo da literatura poderia se encontrar, com algum esforço, no campo da física social, que estaria disposto a esquadrihar as minúcias da sociedade e da relação do homem com o mundo. Entretanto, a literatura, para Comte, não estaria em um campo de estudos específico, mas serviria como base para o catecismo positivista, com uma função moralizante e educativa<sup>84</sup>.

Os estudos da OPOIAZ, pois, teriam somente em parte valores positivistas tais quais pregados por Comte. Mas outra herança positivista pode ser verificada na querela entre a OPOIAZ e os simbolistas russos. Segundo Isabelle Stengers, um dos traços no qual se reconhece uma definição positiva da ciência é o fato de que “esta age, antes de mais nada, pela desqualificação da ‘não-ciência’. (...) A ciência constitui-se portanto sempre ‘contra’ o obstáculo constituído pela opinião”<sup>85</sup>. Ou seja, a desqualificação dos simbolistas – que seria opinião e não ciência – é uma das trilhas para que os formalistas pudessem ser entendidos cientificamente. Em uma disputa no campo de conhecimento literário, o Formalismo indicou nos simbolistas tudo aquilo que condenariam nos

---

<sup>82</sup> COMTE. *Discurso Sobre o Espírito Positivo*, p. 49.

<sup>83</sup> COMTE. *Curso de Filosofia Positiva*, p. 33.

<sup>84</sup> Isso é muito óbvio quando se depara com o *Calendário Positivista para um Ano Qualquer ou Quadro concreto da Reparação Humana*, dividido em treze meses – Moisés: a teocracia inicial; Homero: a poesia antiga; Aristóteles: a filosofia antiga; Arquimedes: a ciência antiga; César: a civilização militar; São Paulo: o catolicismo; Carlos Magno: a civilização feudal; Dante: a epopeia-moderna; Gutenberg: a indústria moderna; Shakespeare: o drama moderno; Descartes: a filosofia moderna; Frederico: a política moderna; Bichat: a ciência moderna – e que, em alguns momentos (Homero, Dante, Shakespeare), o foco é, em parte, o estudo literário, mas realizado de maneira que os Formalistas condenariam, como historicismo e com valor moralizante.

<sup>85</sup> STENGERS. *A Invenção das ciências modernas*, p. 36.

estudos da literatura: o psicologismo, o historicismo e o biografismo<sup>86</sup>.

A ciência positivista aqui não era utilizada para essencialmente dar um caráter positivo aos estudos literários, mas para gerar uma crise, no sentido de separação, entre um antes e um depois desse estudo. Se os teóricos da OPOIAZ queriam fundar uma ciência positivista da literatura, o que podemos verificar é que isso se dá muito mais no discurso do que no alinhamento à teoria de Comte. Mas há, ainda, uma segunda possibilidade científica: a linguística.

## 1.2. A influência da linguística

A linguística conquistou *status* de ciência no início do século XX e é somente com essa nova ciência que os teóricos russos poderiam se aproximar de Comte, já que a linguística concebe a linguagem, segundo Julia Kristeva, como “‘chave’ do homem e da história social, como via de acesso às leis do funcionamento da sociedade”<sup>87</sup>. A linguística conheceu duas etapas, segundo Kristeva: a primeira, que pretendeu conhecer “aquilo que já se sabia praticar”<sup>88</sup>, e a segunda seria estudar “como *linguagens* as diversas manifestações significantes, estabelecendo-se assim as bases de uma abordagem científica no vasto domínio dito humano”<sup>89</sup>. Dessa forma, seria necessário “conhecer esses sistemas (esses sujeitos, esses sentidos, essas significações), estudar as suas particularidades enquanto tipos de linguagem”<sup>90</sup>.

O Círculo Linguístico de Moscou trabalhava nessa direção ao buscar os sistemas linguísticos que seriam característicos da literatura. Por sua vez, a OPOIAZ se empenhou também no estudo desses sistemas linguísticos, mas não só deles. O grupo de São Petersburgo se dedicou também a propor, por exemplo, uma história da literatura, estudou certas formulações de construções narrativas que não passaram pela linguística propriamente dita, como é o caso do clássico ensaio *Como É Feito O Capote de Gogol*, de Eikhenbaum.

Já foi discutida acima a influência que foi exercida na OPOIAZ pela linguística. Foi visto que essa influência foi somente parcial e que, na verdade, o trabalho

---

<sup>86</sup> Se fosse realizar uma leitura benjaminiana dessas duas correntes, poder-se-ia dizer que os simbolistas ainda acreditavam na “aura artística” – argumento metafísico e abstrato – ao passo que os formalistas já percebiam que a reprodutibilidade técnica havia esgotado a possibilidade do gênio artístico, se ligando a uma ciência e a valores positivos.

<sup>87</sup> KRISTEVA. *História da Linguagem*, p. 13.

<sup>88</sup> KRISTEVA. *História da Linguagem*, p. 13.

<sup>89</sup> KRISTEVA. *História da Linguagem*, p. 14.

<sup>90</sup> KRISTEVA. *História da Linguagem*, p. 15.

linguístico realizado, de uma forma total, se encontra no Círculo Linguístico de Moscou, e não na OPOIAZ. Essa leitura essencialmente linguística acarretou num obscurecimento do complexo trabalho realizado pelo grupo de São Petersburgo. Foi dito também que o uso do conceito de origem linguística *literariedade* seria responsável pelo caráter científico do formalismo. O que não foi ainda discutida é essa possibilidade linguística, e, conseqüentemente, científica, para o estudo da literatura.

Michel Foucault, em *As Palavras e As Coisas*, reflete a respeito justamente da posição científica das ciências humanas, incluído aí o estudo da literatura, diante das outras ciências, a saber, as exatas e as biológicas. Para o filósofo francês, as ciências humanas estariam no entre-lugar das três dimensões da episteme moderna<sup>91</sup>, “no interstício desses saberes, mais exatamente no volume definido por suas três dimensões, que elas encontram seu lugar”<sup>92</sup>. De modo mais claro, elas estariam na tríplice relação com a biologia, a economia e a filologia.

Doravante, Foucault irá afirmar que as ciências humanas estão “nas vizinhanças, nas fronteiras imediatas e em toda a extensão dessas ciências em que se trata da vida, do trabalho e da linguagem”<sup>93</sup> –, aqui, biologia, economia e linguística, respectivamente. Isso quer dizer que, para Foucault, as ciências humanas nunca se tornariam biologia, economia ou linguística propriamente ditas, mas transitariam pelo território, pelas fronteiras. A aproximação entre as ciências humanas e as outras ciências ditas positivas não seria uma assimilação destas por aquelas, apenas um flerte.

Mas por que em alguns momentos as ciências humanas afirmariam que seria mais que um flerte? Para Foucault, citando o exemplo da economia, via matemática, isso aconteceria porque essa suposta assimilação seria “a maneira mais simples de emprestar ao saber positivo sobre o homem um estilo, uma forma, uma *justificação científica*”<sup>94</sup>. Assim, podemos afirmar que quando a OPOIAZ irá se aproximar da linguística, será para se aproximar mais dessa justificação científica do que para assimilar todos os pressupostos que aquela ciência poderia fornecer aos estudos literários.

A confusão que pode ter sido criada a respeito das teses sobre o Formalismo é que, sim, de fato o grupo de Moscou era um grupo científico, propriamente dito

---

<sup>91</sup> Foucault irá definir essas três dimensões como as das ciências matemáticas e físicas, as ciências que “procedem ao estabelecimento de relações entre elementos descontínuos mas análogos” (FOUCAULT, 2007, p. 479) e o da reflexão filosófica, em que caberiam a linguística, a biologia e a economia.

<sup>92</sup> FOUCAULT. *As Palavras e as Coisas*, p. 480.

<sup>93</sup> FOUCAULT. *As Palavras e as Coisas*, p. 486.

<sup>94</sup> FOUCAULT. *As Palavras e as Coisas*, p. 485 [grifo meu].

linguista, e que desenvolveu trabalhos que, sobretudo, concerniriam à poesia. Por outro lado, havia os pesquisadores do grupo de São Petersburgo, que realizaram não mais do que um flerte com a linguística. A OPOIAZ, pois, não fez mais do que transitar por fronteiras, por territórios linguísticos, mas isso não significa que tenha se tornado totalmente uma ciência positiva.

De certa forma, seguindo o pensamento de Foucault, poder-se-ia afirmar que esse modelo que foi tido como científico para o estudo da literatura não é mais do que uma possibilidade científica, isto é, o modelo poderia ter sido outro – biologia, economia –, mas foi aquele que se aproximava mais facilmente da literatura. A partir de então, todas as vezes que um estudo da literatura se propõe como científico, propõe-se ao lado da linguística, simulando uma assimilação que não passa de um flerte. Há algo que escapa aos estudos literários – e também nas ciências humanas – que não se deixa circunscrever na rígida definição e metodologia das ciências exatas e naturais. Portanto, esse modelo linguístico não passa de uma inspiração para aqueles que realizaram um estudo da literatura enquanto tal – poesia e prosa – e só foi possível para aqueles que, de fato, se dedicaram a estudos linguísticos.

Eis, mais uma vez, a importância de separar a OPOIAZ e o Círculo Linguístico de Moscou. Enquanto estes tinham sua razão científica, aqueles caminhavam por territórios não só científicos, *mesmo quando afirmavam uma tentativa de ciência*. Esses outros territórios não científicos serão chamado aqui de territórios culturais devido à provocação de Isabelle Stengers:

Todo povo se crê muito diferente dos outros, mas a nossa crença nos permite a um só tempo definir os outros como interessante (...) e como condenados antecipadamente em nome da terrível diferenciação, da qual somos os vetores, entre aquilo que é da ordem das ciências e o que é da ordem da cultura, entre objetividade e ficções subjetivas. Nós não cansamos de denunciar os saqueadores e os comerciantes que exploram e escravizam, mas nós acreditamos saber que “os outros” deverão, de uma maneira ou de outra, passar pela renúncia às “crenças” culturais que misturam aquilo que nós separamos.<sup>95</sup>

Isso não é uma forma de diminuir a ambição dos trabalhos da OPOIAZ, isto é, não se quer, aqui, dar a entender que esses trabalhos, ao não se constituírem propriamente como uma ciência positiva, sejam trabalhos menores, de pouca importância. O que ocorre, em geral, é o contrário: a crítica que repete que esses trabalhos eram uma ciência, e só ciência – ou que eram simplesmente uma aplicação da

---

<sup>95</sup> STENGERS. *A Invenção das Ciências Modernas*, p. 199.

linguística nos estudos literários –, os despotencializam. Em outras palavras, afirmar a fraqueza dos estudos da OPOIAZ por serem ciência segue a mesma lógica daqueles que afirmam a fraqueza dos, por exemplo, estudos culturais ou do feminismo por serem culturais. Nesse sentido, o binômio ciência/cultura, sustentado até pela OPOIAZ, é um falso binômio para os estudos literários. Sendo assim, é importante, também, desmistificar o trabalho do grupo de São Petersburgo como um trabalho exclusivo sobre a literatura, já que eles se dedicaram, também, ao cinema.

### 1.1.3. Formalismo e Cinema

Um dos pontos fundamentais para entender que o Formalismo ultrapassa em muito a noção de *literariedade* ou, melhor dizendo, que seus estudos não se centram somente nesse conceito, é a propensão aos estudos de outros sistemas semióticos. Acima, foi dito que o conceito de *estranhamento* de Chklovsky extrapolaria os limites de um estudo sobre o que faz da literatura, literatura. Ainda é necessário ressaltar que os trabalhos dos formalistas, especialmente dos membros da OPOIAZ, tangeriam os estudos interdisciplinares.

Os estudiosos russos de São Petersburgo adentram também pela seara dos estudos de outras artes e uma em especial, para este trabalho, merece destaque: os estudos cinematográficos. São muitas as ligações dos estudos literários do Formalismo com os estudos do cinema<sup>96</sup>. Chklovsky, por exemplo, escreveu roteiros de filmes e manteve contato constante com Kuleshov, Eisenstein e Vertov. Esse teórico também chegou a afirmar, em texto que trata da obra de Vertov – *Where Is Dziga Vertov Striding?* –, que “a grande literatura russa é um enorme infortúnio para o presente”<sup>97</sup>, e que percebia mais futuro nas narrativas cinematográficas, principalmente naquelas que se desligassem da literatura<sup>98</sup>. Eikhenbaum será outro teórico da OPOIAZ que irá relacionar o cinema com a literatura, chamando atenção para o fato de que a invenção do cinema “coloca outra vez o antigo problema da relação e diferenciação das artes”<sup>99</sup>.

---

<sup>96</sup> Destaco os trabalhos de Ian Aitken, contido em seu livro *European Film Theory*; o curto, mas profundo trabalho de Robert Stam, em *Introdução à Teoria do Cinema*, em que destaca os estudos formalistas sobre o cinema; o livro de F. Alberia, *Los Formalistas Rusos y El Cine* e, sobretudo, destaco o excelente capítulo *Literariedade e Cinematicidade* do livro *Analogia do Dissimilar* de Irene A. Machado.

<sup>97</sup> SHKLOVSKY. *Where Is Dziga Vertov Striding?*, p. 151. [Great Russian literature is an enormous misfortune for the present day]

<sup>98</sup> Cf. SHKLOVSKY. *The Cine-Eye and Intertitles*, p. 153.

<sup>99</sup> EIKHENBAUM. *Literature and Cinema*, p. 126. [poses anew the ancient problem of the relationship and differentiation of the arts]

Apesar de essas ligações serem múltiplas, destaco aqui uma obra: *Literature and Cinematography*, de Chklovsky. É bastante claro nesse texto um viés muito mais ligado ao comparativismo literário e interdisciplinar do que à teoria literária, que acreditaria que o estudo deveria se limitar às peculiaridades artísticas. Ao longo do livro, Chklovsky, demonstra interesse não somente pela prosa e pela poesia, como também pela cinematografia. Esse curioso livro de Chklovsky não caminha em direção à distinção entre literatura e cinema – como poderia supor um projeto formalista em que a *literariedade* seria base para a teoria. Ao contrário, o estudo do teórico russo aproxima essas duas artes, revelando ainda um reconhecimento que tanto uma arte quanto a outra se influenciam.

Mais importante do que as “respostas” que o livro quer dar sobre a ligação entre o cinema e a literatura são as questões levantadas pelo teórico russo, que foram amplamente estudadas posteriormente. Essas questões são: qual a ligação entre a narrativa literária e a narrativa cinemática; a adaptação fílmica de um romance vista como uma tradução; paradoxo de Zenão e Bergson e a ilusão de movimento e a descontinuidade das imagens no cinema; a ligação entre imagem e memória proporcionada pelo cinema; a diferença entre cinema e literatura como mostraçãõ e narração, respectivamente.

Chklovsky começa seu texto definindo qual o seu procedimento de análise. Ele faz uma distinção entre forma e conteúdo, já que o artista seria um ser que quer expressar alguma coisa (conteúdo) através de algum método (forma). O pensador russo afirma que o conteúdo é o material que tem um uso direto pela humanidade, ao passo que a forma é a parte que interessa somente aos estetas. Não querendo estar do lado da humanidade nem dos estetas, Chklovsky se coloca como alguém que *se interessa por ambos os componentes do objeto artístico*, fazendo uma ponte *entre* a forma e o conteúdo.

Partindo desse princípio, o autor faz a análise de dois campos artísticos: a música e a pintura<sup>100</sup>, sendo que a literatura se distinguiria delas já que seria a principal arte que liga a forma e o conteúdo. Entretanto, Chklovsky ainda apresenta uma divisão

---

<sup>100</sup> Em relação à música, o teórico russo defende a posição de Kant, para quem a música é pura forma, uma arte que rejeita o conteúdo, que por sua vez rejeita o mundo. Já a pintura apresentaria uma formação diferente, trazendo o mundo de volta à arte, mas não totalmente como o conteúdo da obra literária, mas como o material da obra artística. As pinturas, dessa forma, são simplesmente coisas e o artista precisaria das coisas do mundo para sua pintura. Uma interessante coincidência: Kuleshov, em *The Art of Cinema*, também faz rapidamente uma notação de dois parágrafos relativos à música e à pintura antes de adentrar nos estudos do cinema (Cf. KULESHOV. *Art of Cinema*, p. 53).

interna na literatura, entre prosa e poesia. Articula, assim, um argumento em que os sons na poesia não são a forma de expressar um pensamento, mas, sim, sua própria essência. O som da poesia, segundo o russo, seria a função primeira na mente do poeta e só depois viriam as ideias e o tema da poesia.

A partir daí, o teórico russo reflete a respeito da imagem<sup>101</sup> e, posteriormente, argumenta que na literatura existem não só imagens, mas ideias com formas artísticas; é uma forma construída com seu material: “ideias sozinhas não constituem o trabalho literário, mas, nelas mesmas, elas representam seu material, e, em sua coesão e sua intenção com outros aspectos do trabalho, elas criam formas”<sup>102</sup>. Material este constitutivo da narrativa em prosa. Assim, a obra de arte consistiria em material e forma, sendo que o material influencia a forma e sua direção. Pensando agora no cinema, Chklovsky é categórico: “Um novo material [o cinema] precisa de uma nova forma”<sup>103</sup>. O cinema, portanto, seria uma nova forma de expressão criativa.

Em sua tentativa de relativizar o cinema e a literatura, o teórico russo propõe alguns pontos de discussão. O primeiro levantado é que o cinema realiza uma *tradução* da literatura para o cinema<sup>104</sup>. Considerando as adaptações como “inúteis”, em que quase nada de uma novela é transportada para o cinema, a não ser a trama, Chklovsky chama o cineasta para ocupar o lugar de *autor*, fazendo a ressalva de que “a arte não é criada de uma vontade única, um gênio único. O criador individual é apenas um *locus* geométrico que intercede linhas de forças nascidas fora dele”<sup>105</sup>. Esse criador-autor, esse gerenciador de linhas, seria o responsável por encontrar novos caminhos para o cinema. Ao final de seu livro, Chklovsky assume o risco e propõe algumas soluções não muito

---

<sup>101</sup> Diante do horror da vida, que significaria a ausência do mundo e a ausência da arte, o poeta e o escritor retirariam um objeto do mundo para criar uma imagem e dá um novo nome a esse objeto: o poeta “tira o conceito do lugar em que usualmente está, e com a ajuda da palavra (trope), a recoloca em um lugar de diferença semântica, para que sintamos a novidade da sensação que deriva da recolocação da coisa em um novo lugar” (SHKLOVSKY, 2008, p. 14). Nessa imagem criada, portanto, haveria um objeto que carrega em si a memória de seu nome formador, seu novo nome, e as associações conectadas a este.

<sup>102</sup> SHKLOVSKY. *Literature and Cinematography*, p. 19.

<sup>103</sup> SHKLOVSKY. *Literature and Cinematography*, p. 23.

<sup>104</sup> O teórico russo critica a tradução ao afirmar que é um erro o cinema ficar dependente da literatura. Sendo categórico, o autor de *Literature and Cinematography* afirma que, estritamente, a tradução é impossível e que, nesse processo, a lógica artística entra em colapso, sendo só possíveis alguns diferentes níveis de tradução. A crítica à dependência do cinema se faz porque “a adaptação não se beneficia do fato de que alguém tente usá-las para reproduzir uma grande obra de arte” (SHKLOVSKY, 2008, p. 26). Ademais, Chklovsky não desenvolve muito o argumento sobre adaptação e tradução, que é assaz interessante. Ele parece defender que o cinema deveria fazer uma tradução como *transcrição*, algo que, anos depois, Roman Jakobson e Haroldo de Campos desenvolveriam.

<sup>105</sup> SHKLOVSKY. *Literature and Cinematography*, p. 27.

satisfatórias<sup>106</sup>. Suas reflexões também colocam em cena a questão do autor no cinema<sup>107</sup>.

Para o teórico russo, esse suposto autor, desbravador de um novo material, precisaria estar ciente da possibilidade de realizar uma nova arte. O primeiro procedimento que o autor cinematográfico deveria estar atento diz respeito à descontinuidade cinematográfica. Essa descontinuidade não viria só através da montagem, ela seria a essência do próprio cinema. Para essa última afirmação, Chklovsky busca, nas ideias de Henri Bergson, o paradoxo de Zenão. Esse paradoxo advoga que o movimento humano não é mais do que uma ilusão, uma representação. O cinema seria, nesse caso, a melhor exemplificação desse paradoxo, já que a imagem do filmes não se move, apenas parece se mover. Chklovsky acredita que, por isso, o cinema irá acabar, já que o filme, com essa ilusão, nada mais é do que um signo-movimento e que, sendo assim, não se poderá realizar um filme de puro movimento. O maior destaque que se poderia extrair dessas conclusões é mesmo a ligação do cinema com a filosofia de Bergson e a criação de conceitos como signo-movimento<sup>108</sup>.

Chklovsky decreta esse fim imanente do cinema porque “as formas de arte se 'tornam cansadas'. Como tribos, elas desaparecem. A substituição das formas usualmente ocorre de maneira revolucionária”<sup>109</sup>. O teórico russo torce, ainda, para que o cinema seja capaz de criar seus próprios clássicos e, a partir daí, poder sobreviver sem a ligação com a literatura e o teatro<sup>110</sup>. Chklovsky aponta, ao longo de seu livro, que a interação entre o cinema e a literatura ainda seria muito complexa, afirmando que “o cinema emprestou a trama da literatura, mas, no processo, a trama literária experimentou profundas mudanças”<sup>111</sup>. Sentindo que os estudos sobre a arte em geral estariam perdendo o “bonde da história”, o teórico começa a parte de seu estudo

---

<sup>106</sup> As soluções sugeridas seriam o *thriller*, filmes épicos, filmes de animação e que o cinema se tornasse de ação ao invés do psicológico – “gênero” que não seria mais do que um simulacro do teatro.

<sup>107</sup> Posteriormente, como será abordado nesta tese, essa teoria do autor é amplamente desenvolvida pela *Cahiers du Cinéma*, mas podem-se verificar aqui pegadas desse rastro que Chklovsky começa a percorrer.

<sup>108</sup> Essas ideias posteriormente são amplamente desenvolvidas ao menos por dois grandes pensadores posteriores ao russo: André Bazin e Gilles Deleuze. O primeiro irá fazer todo um estudo sobre o tempo do cinema e a representação da realidade calcados nas ideias bergsonianas. O segundo irá, juntando Pierce e Bergson, encontrar signos no cinema que caracterizariam dois tipos de imagem: *imagem-tempo* e *imagem-movimento*. Dentro do grupo dessas imagens, encontraríamos algumas delas que seriam puro movimento.

<sup>109</sup> SHKLOVSKY. *Literature and Cinematography*, p. 36.

<sup>110</sup> Até a data do texto do cinema, existem inúmeros filmes que se tornaram clássicos. Um bom exemplo é *O Nascimento de uma Nação*, de D. W. Griffith, que irá se tornar referência como fundador da complexa linguagem cinematográfica. Outros exemplos de clássicos anteriores ao filme que poderíamos oferecer é *O Garoto* de Charles Chaplin e *O Gabinete do Doutor Caligari* de Robert Wiene.

<sup>111</sup> SHKLOVSKY. *Literature and Cinematography*, p. 40.

exclusivo do cinema fazendo uma consideração a respeito da crítica. Ele defende que seria mais apropriado para o estudo do cinema a maior quantidade possível de filmes a serem analisados – se não *todos* os já produzidos<sup>112</sup>.

Seguindo a lógica de seus estudos de literatura, o teórico russo desenvolve uma análise a respeito da trama no cinema, destacando dois tipos principais: o paralelismo e a charada. Identifica que a imagem no cinema é um paralelismo, uma imagem que se liga à outra, criando uma nova significação daquelas imagens – que poderia ser chamado de montagem<sup>113</sup>. A charada seria tal qual o paralelismo, caso não omitisse a primeira parte do paralelo, tendo várias possibilidades de substituições.

Comparando a literatura (especialmente Dickens) com o cinema, as intrigas na literatura também seriam paralelas, enquanto no cinema o paralelo é constante, dando um sentido de mistério: “mistério é usado no cinema principalmente para uma transposição da trama”<sup>114</sup>. Porém, o que motivaria a transposição literária para o cinema não seria a trama, mas a história. A transposição de uma mesma história para dois veículos distintos faz com que fique claro que, no cinema, a motivação – consideração de cada elemento semântico na estrutura artística – é diferente da literatura, já que no cinema tudo é, sobretudo, mostrado, e, não, contado.

A partir dessa conclusão, Chklovsky parte para o estudo de um dos mais célebres diretores da história: Charles Chaplin. Sua análise consiste na comparação dos filmes do diretor inglês com a comédia italiana e o uso de “personagens de estoque”: o vagabundo que aparece em quase todos os seus filmes até *O Grande Ditador* (1940)<sup>115</sup>. Por fim, as conclusões do livro de Chklovsky são as seguintes: primeiramente, ele levanta uma questão que parecia ser constante à época – se estaria o cinema destruindo a moral das pessoas<sup>116</sup>. Em segundo lugar, ele conclui sobre a relação entre a literatura e o cinema: “primeiramente, a literatura dominou sobre os aparatos cinematográficos e os imitou.

---

<sup>112</sup> Ele chega a essa constatação porque a sua geração viu nascer o cinema e, portanto, ela poderia ter acompanhado, passo a passo, o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Constatado esse déficit, Chklovsky afirma que os estudos de arte em geral também têm que ter um olhar para a contemporaneidade.

<sup>113</sup> A montagem paralela, contudo, é somente uma entre outros procedimentos da montagem, como analisa Pudovkin.

<sup>114</sup> SHKLOVSKY. *Literature and Cinematography*, p. 52.

<sup>115</sup> O teórico russo destaca que Chaplin é o primeiro ator de cinema, já que ele não fala, só se move trabalhando “com o material cinematográfico ao invés de traduzir a si mesmo do teatro para a linguagem da tela” (SHKLOVSKY, 2008, p. 65), movimentando-se como uma linha marcada, com movimentos constantes. A análise feita por Chklovsky a respeito dos filmes de Chaplin não é longa, e parece querer ressaltar somente que Chaplin parece ser um dos primeiros autores que conseguiriam trabalhar realmente com uma suposta linguagem “pura” do cinema.

<sup>116</sup> Chklovsky entende que não existe moral ou imoral na arte já que ela acolhe quase tudo para ser seu material. A arte, nesse sentido, “não é uma inscrição, mas um ornamento” (SHKLOVSKY, 2008, p. 72).

Talvez algum outro fenômeno mais sério vá surgir. Talvez a literatura vá se transformar em uma esfera puramente linguística e abrirá mão da trama”<sup>117</sup>.

Diante desse livro, só existe uma conclusão a se chegar: é impossível afirmar que os teóricos do formalismo trabalhavam *somente* com a *literariedade*, ou que o foco fosse somente o texto literário, seja prosa ou poesia. A interlocução entre literatura e outras artes também tem crucial importância para os formalistas, especialmente aqueles da OPOIAZ. O que esses teóricos fizeram diferente dos anteriores foi não tentar explicar uma obra pelo seu contexto histórico ou pela vida ou psicologia do escritor. O mesmo pode ser dito para os teóricos da montagem: o foco é no texto cinematográfico e nos procedimentos adotados, e não no contexto histórico de certos filmes, tanto que os filmes estadunidenses seriam melhores, para os teóricos russos, por uma técnica mais apurada, e não por serem, simplesmente, feitos naquele país, como será visto agora.

## **2. Duas definições de cinema: montagem e movimento**

Há muita diferença entre os estudos literários e os estudos cinematográficos naquele período na União Soviética. Provavelmente, a diferença mais significativa seja o grau de influência que a linguística exerceu sobre a elaboração teórica desses estudiosos. Nas teorias do cinema ela pouco exerceu influxo diretamente e tampouco serviu como uma justificativa científica para os estudos. A motivação dos estudos cinematográficos também foi diferente: ao invés de uma reflexão a respeito do cinema, a teoria cinematográfica nasce quase como um método a ser seguido na produção do filme, não tanto como uma meditação sobre o cinema. Claro, ela existia, mas existia como uma base para depois ser aplicada em filmes, isto é, a teoria do cinema surgiu com um propósito muito prático: se pensava o cinema para poder fazer cinema. Os estudos cinematográficos, pois, naqueles anos da União Soviética, tinham uma ligação muito íntima com a *práxis* cinematográfica. Nesse sentido, a afirmação de Chklovsky faz todo o sentido: “O cinema pós-revolucionário era um cinema que estava aprendendo a ser cinema”<sup>118</sup>

Entretanto, apesar dessas diferenças, é possível ainda colher pontos comuns entre a teoria da literatura e a teoria do cinema. Um dos primeiros pontos que chamam a atenção, diz respeito à *literariedade*. Se, como visto, este conceito serviu de base inicial

---

<sup>117</sup> SHKLOVSKY. *Literature and Cinematography*, p. 73.

<sup>118</sup> VITALE. *Witness to an Era*, p. 141. [The post-revolutionary cinema was cinema that was learning to be cinema]

para os teóricos da literatura, os estudos dos teóricos da montagem soviéticos também ambicionavam algo semelhante, que aqui chamo de *cinearidade*, isto é, a busca daquilo que seria do cinema e só do cinema. O estudo do que fomentaria na literatura suas particularidades servia inicialmente, como já visto, para delimitar o campo de estudos e fundação de uma ciência literária, mas não para resumir o estudo nisso. O mesmo aconteceria com dois teóricos da montagem: Lev Kuleshov e Dziga Vertov. O primeiro defendia a montagem como particularização, enquanto o segundo apostava no movimento das imagens como a essência do cinema.

Lev Kuleshov foi o primeiro teórico a debater mais profundamente a caracterização do cinema<sup>119</sup>. Segundo Robert Stam<sup>120</sup>, ele foi responsável por desenvolver reflexões consistentes no campo cinematográfico, substituindo *o estilo de bricolagem de teorias* desenvolvidas até a década de 1920. O cineasta russo seria responsável por uma leitura de distinção do cinema, sendo que seria a “capacidade da montagem para organizar fragmentos dispersos em uma sequência rítmica e com sentido”<sup>121</sup> que o singularizaria. Ismail Xavier corrobora a posição pioneira de Kuleshov, chamando-o de “inaugurador da teoria da montagem”<sup>122</sup>. O raciocínio desse teórico, aponta Xavier, traz duas conclusões fundamentais: “(1) o momento crucial da prática cinematográfica é o da organização do material filmado; (2) a justaposição e o relacionamento entre os vários planos expressa o que eles têm de essencial e produz o significado do conjunto”<sup>123</sup>.

O trabalho de Kuleshov começa em 1916, mas é só em 1920, quando entra para a Escola de Filmes do Estado, que se manifesta uma pesquisa metódica das técnicas de edição. Seu objetivo seria o estudo para encontrar uma forma para o cinema russo que o deixasse tão atrativo quanto o norte-americano: “o cinema genuíno é uma montagem de ‘tomadas americanas’ e a essência do cinema, seu método de atingir o efeito máximo, é a montagem”<sup>124</sup>. Dessa forma, fazer filmes de propaganda não era um problema para Kuleshov, seria um problema somente criar filmes em que os espectadores ficassem aborrecidos quando os vissem. Seu estudo na Escola de Filmes do Estado resultaria em seu primeiro longa-metragem, *The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of*

---

<sup>119</sup> Shklovsky afirma que Kuleshov foi responsável por “por ensinar a arte da montagem (...) mesmo para Vertov” (VITALE, 2012, p. 155).

<sup>120</sup> Cf. STAM. *Introdução à Teoria do Cinema*.

<sup>121</sup> STAM. *Introdução à Teoria do Cinema*, p. 55.

<sup>122</sup> XAVIER. *O Discurso Cinematográfico*, p. 46.

<sup>123</sup> XAVIER. *O Discurso Cinematográfico*, p. 47.

<sup>124</sup> KULESHOV. *Americanism*, p. 73. [Genuine cinema is a montage of ‘American Shots’ and the essence of cinema, its method of achieving maximum effect, is montage]

*the Bolsheviks* [As extraordinárias aventuras do Sr. Oeste na Terra dos Bolcheviques], em que usaria pela primeira vez o “efeito Kuleshov”. Essa técnica pode ser entendida dessa maneira:

a edição é usada de tal maneira que o significado atribuído a qualquer plano particular é determinado pela sua relação com o plano adjacente. Além disso, um plano idêntico da face de um homem colocada perto de uma gama de diferentes imagens dá ascensão a interpretações diferentes da condição emocional do homem, mesmo quando o mesmo plano do homem é usado em cada caso.<sup>125</sup>

O ponto principal do “efeito Kuleshov” não seria a determinação das imagens na montagem, “mas em seu poder de gerar ideias na mente do espectador ao envolver o espectador em uma produção e consumo últimos do significado do filme”<sup>126</sup>.

É em *Art of Cinema* que o teórico e cineasta russo determinaria que o cinema é caracterizado essencialmente pela montagem. Em seu livro, ele afirma que o grupo de estudo a respeito do cinema do qual participava só avançou quando aconteceu a revolução soviética. A crítica e o estudo cinematográfico só existiam em jornais e revistas, cujo principal debate a respeito do cinema era a peleja entre os que defendiam o cinema como arte e os que defendiam que o cinema não era uma arte. Para que surgisse uma crítica e uma teoria cinematográfica, seria necessário, por sua vez, que se especificasse esse objeto: “era necessário encontrar essas características específicas e esses meios específicos de impressionar o espectador, que estavam presentes somente no cinema e em nenhuma outra arte.”<sup>127</sup>. É bastante clara, nessa citação, a busca do que é do cinema e só do cinema para, a partir disso, começar o estudo sobre esse objeto.

Em busca de entender o que o cinema teria de específico, os pesquisadores foram observar o público do cinema, já que este impressionava o espectador de uma maneira mais intensa do que outros espetáculos e formas de entretenimento. Nesse estudo – constituído por idas ao cinema para ver a reação dos espectadores, sendo que o foco era em um público que ia a teatros baratos, “menos educados, muito mais rudes e mais espontâneos”<sup>128</sup> – constataram que a técnica dos filmes estrangeiros seria melhor

---

<sup>125</sup> AITKEN. *European Film Theory*, p. 59. [editing is used in such a way that the meaning attributed to any particular shot is determined by its relationship to shots adjacent. Thus, an identical shot of a man's face placed next to a range of different images gives rise to different interpretations of the man's emotional condition, even though the same shot of the man is used in each case]

<sup>126</sup> AITKEN. *European Film Theory*, p. 59. [but in its power to generate ideas in the mind of the spectator through involving the spectator in a film's ultimate production and consumption of meaning]

<sup>127</sup> KULESHOV. *Art of Cinema*, p. 44. [it was necessary to find those specific characteristics and those specific means of impressing the viewer, which are present only in cinema and no other art]

<sup>128</sup> KULESHOV. *Art of Cinema*, p. 46. [less educated, much rougher and more spontaneous]

do que a dos filmes russos. Para entender a maneira pela qual a técnica norte-americana seria mais refinada, os pesquisadores buscaram entender como um filme é construído. Essas observações empíricas levaram à primeira conclusão do grupo: “se tornou perfeitamente aparente que a cinematografia é uma coisa específica, um aparato fotográfico que dá a ilusão de movimento”<sup>129</sup>.

Os filmes estrangeiros, principalmente os estadunidenses, para o grupo de Kuleshov, desenvolveram uma técnica de variação de tomadas que corresponderiam ao ritmo de vida moderno<sup>130</sup>. Essa variação de tomadas não era o ponto principal, mas, sim, a relação que se construía entre uma tomada e outra: “o conteúdo dos planos não é tão importante quanto a junção de dois planos diferentes e os métodos de suas conexões e sua alternância”<sup>131</sup>. Esse processo de unir duas tomadas diferentes foi denominado *montage* (montagem), e esta ficou definida como a principal forma de “atingir” o espectador. Kuleshov utiliza uma forma muito simples para definir montagem: “montagem é a organização do material cinético”<sup>132</sup>.

O autor de *Art of the Cinema* entendia que essa tomada de consciência era política, já que, ao determinar que o processo mais importante para o cinema seria a montagem, poder-se-ia trabalhar para atingir a mente dos espectadores. Kuleshov caracteriza seu grupo de estudo como “formalistas revolucionários”. Revolucionários que entenderam que, para o cinema, uma parte do filme é infinitamente menos importante do que o todo, e por isso atribuíam à montagem toda a força do cinema:

Somente com o material não se pode nunca alcançar aparentemente coisas incríveis e únicas. Isso é impossível em qualquer outro espetáculo a não ser no cinema, além de que nada disso é alcançado através de truques mas somente pela organização do material, somente por trazer o material junto nisso e naquele outro.<sup>133</sup>

Os estudos a respeito do cinema de Kuleshov ultrapassam a definição do cinema e a classificação dos processos de montagem, já que incluíam nelas uma força política e ideológica. A pesquisa seria um meio pelo qual se chegaria ao específico do cinema e, a

---

<sup>129</sup> KULESHOV. *Art of Cinema*, p. 45. [became perfectly apparent that cinematography is a specific thing, a photographic device that gives the illusion of movement]

<sup>130</sup> Ponto em comum com algumas das teorias de Siegfried Kracauer. Cf. KRACAUER. *Culto da distração*, p. 343- 348.

<sup>131</sup> KULESHOV. *Art of Cinema*, p. 47. [the content of the shots in itself is not so important as the joining of two shots of different content and the method of their connection and their alternation]

<sup>132</sup> KULESHOV. *Art of Cinema*, p. 49. [Montage is the organization of cinematic material]

<sup>133</sup> KULESHOV. *Art of Cinema*, p. 54. [With the material alone one can never achieve such unique, seemingly incredible things. This is impossible in any other spectacle excepting cinema, in addition to which none of this is achieved through tricks but solely by the organization of the material, solely by bringing the material together into this or that other]

partir disso, realizar filmes com motivos políticos. Nesse sentido, Kuleshov simulava um laboratório científico para a análise e experimentações fílmicas, e a montagem seria a principal característica em que seria possível encontrar uma espécie de *cinerariedade*. Interessante notar que Jakobson também definiria assim o cinema: “o teórico que nega o cinema como arte percebe o filme apenas como fotografia em movimento, não considera a montagem e não quer levar em conta que trata-se (sic) de um particular sistema de signos.”<sup>134</sup>.

Essa posição em defesa da montagem como essência do cinema, entretanto, foi já questionada na própria época, no mesmo país, por Serguei Eisenstein. Este argumenta que a construção da noção de montagem cinematográfica<sup>135</sup> foi inspirada na literatura, pois D. W. Griffith encontra em Charles Dickens um modelo a ser copiado. É o que afirma César Guimarães: “segundo Eisenstein, os romances de Charles Dickens contribuíram para a criação de um dos principais procedimentos do cinema: a montagem”<sup>136</sup>. A técnica da montagem teria sido, então, de certa forma, “emprestada” da literatura. A *cineariedade*, se entendida como montagem, pois, apresentaria relações com outras artes. A conclusão a que se chegaria nesse sentido é muito próxima das conclusões de Jakobson:

A crítica do cinema falado peca sobretudo por generalizações prematuras. Não se considera o fato de que na história do cinema os fenômenos singulares têm um caráter exclusivamente ligado ao tempo, estreitamente limitado do ponto de vista histórico. Os teóricos incluíram precipitadamente o mutismo no complexo das características estruturais do cinema, e agora lhes desagrada que a evolução ulterior do cinema se tenha desviado de suas formulazinhas. Em lugar de conhecerem o “tanto pior para a teoria”, repetem o tradicional “tanto pior para os fatos”<sup>137</sup>.

Apesar de, apressadamente, Jakobson tentar delimitar o cinema pela montagem, ele percebe que a demarcação da especificação é um fenômeno apenas temporal, ou seja, somente durante determinado período será possível essa especificidade ser sustentada. Enfim, tanto para a *literariedade* quanto para a *cineariedade*, o que acontece sempre é o momento do “tanto pior para a teoria”. A teoria que se baseia em especificar

---

<sup>134</sup> JAKOBSON. *A Decadência do Cinema*, p. 156.

<sup>135</sup> Eisenstein (1990, p. 13) não defende nem um lado nem outro em relação da montagem: “houve um período do cinema soviético em que se proclamava que a montagem era ‘tudo’. Agora estamos no final de um período no qual a montagem foi considerada como ‘nada’. Considerando a montagem nem como nada, nem como tudo, acho oportuno neste momento lembrar que a montagem é um componente tão indispensável da produção cinematográfica quanto qualquer outro elemento eficaz do cinema”.

<sup>136</sup> GUIMARÃES. *Imagens da Memória*, p. 120. César Guimarães nos alerta que esse procedimento análogo se torna convincente porque Dickens fornece o modelo, não a literatura como um todo.

<sup>137</sup> JAKOBSON. *Decadência do Cinema?*, p. 156.

um objeto, por mais plástica que seja, será refém do seu tempo e, quando tentar ser o estudo das discriminações particulares de um determinado campo artístico, está fadada a ser traída e contestada.

Buscando uma outra definição, Vertov tentará caracterizar o cinema não mais pela montagem, mas pelo movimento das imagens. Ele, todavia, não excluiria a montagem do processo cinematográfico e nem tiraria totalmente a importância dela. Em *We: Variant of a Manifesto*, Vertov dispõe os requisitos para que a montagem “funcione”: “necessidade radical, precisão, e velocidade são os três componentes do movimento que merecem serem filmados e exibidos. O extrato geométrico do movimento através de uma sucessão de imagens excitantes é o que é exigido na montagem”<sup>138</sup>. Nesse sentido, Vertov se aproximaria de Kuleshov. Primeiro, porque Vertov acredita no cinema de velocidade, estética que Kuleshov defendia quando comparava o cinema americano com o europeu, já que era a velocidade das imagens e da sucessão de tomadas que faziam com que o espectador se interessasse pelo filme estadunidense. Segundo, porque Vertov, como Kuleshov, dá grande importância à organização das imagens no filme. Um dos fatores que distingue as ideias dos cineastas é o fato de que Vertov encontra na montagem não a definição final do cinema. A montagem, para esse cineasta, seria apenas um dos instrumentos para alcançar a primazia daquilo que viria a definir o cinema – o movimento – com o objetivo não mais de entreter ou panfletar em nome de uma causa política direta, mas com “fé na habilidade do cinema de mudar a atitude das pessoas diante da vida, começando com seus gostos artísticos, que, em sua visão, tinham sido deformados por melodramas burgueses”<sup>139</sup>. Para Vertov, diferente de Kuleshov, o cinema não seria apenas uma arte do entretenimento com viés ideologizado, mas um meio eficaz de despertar a consciência do espectador.

Em *Kinoks: A Revolution*, Vertov afirma novamente a relação da montagem com o movimento: “passo a passo, métodos de filmar e editar bem enraizados estão mudando em favor da revelação do movimento puro, a celebração do movimento na

---

<sup>138</sup> VERTOV. *We: Variant of a Manifesto*, p. 8. [radical necessity, precision, and speed are the three components of movement worth filming and screening. The geometrical extract of movement through an exciting succession of images is what's required of montage]

<sup>139</sup> PETRIC. *Vertov's Cinematic Transposition of Reality*, p. 433. [faith in the ability of cinema to change people's attitude towards life, beginning with their artistic tastes, which, in his view, had been deformed by bourgeois melodramas]

tela”<sup>140</sup>. Enfim, o cinema seria o *movimento das imagens projetadas na tela*, e não o processo de montagem. A *cinerariedade* estaria, para Vertov, no movimento puro das imagens. Por isso, Vertov também seria o cineasta a radicalizar o caráter social do cinema. Apesar de acreditar que a montagem “permeia todo o processo de produção cinematográfica”<sup>141</sup>, isso não seria o foco mais importante para o cineasta. Através da supremacia do movimento<sup>142</sup>, o cineasta deveria “decifrar os mistérios e expor as mistificações”<sup>143</sup>. Esse movimento seria responsável por uma “noção do cineasta como produtor de um trabalho”<sup>144</sup>, sendo destacada a “visão global da tarefa ideológica do cineasta”<sup>145</sup>, sendo o ver e o mostrar a “função revolucionária decisiva na sua oposição ao cinema espetáculo”<sup>146</sup>.

A formulação do objetivo dos dois teóricos/cineastas – Vertov e Kuleshov – apresenta um processo comum: o primeiro passo seria encontrar o que definiria o cinema; o segundo seria fazer cinema a partir dessa definição. Esses passos seguem duas direções distintas: Kuleshov pretendia construir uma teoria “séria” do cinema, diferente da crítica de jornal; como Stam afirma, uma “disciplina” de estudo sistemático do cinema. Apesar de não especificar que gostaria de construir uma ciência do cinema, seu estudo, em laboratório, se aproxima disso. Vertov, por outro lado, não pretende em nenhum momento criar um estudo “científico” do cinema. Algo que eles têm em comum com os formalistas russos é a busca pela definição específica da arte. Porém, essa definição do que faz de um filme arte é bastante distinta: montagem para Kuleshov e movimento para Vertov.

Esses procedimentos acarretam uma série de questões para essa tese: a) seria possível tentar buscar uma certa imanência de uma determinada arte? b) a proposta mais científica de Kuleshov teria mais validade que a proposta “cultural” de Vertov? Quanto à primeira questão parece-me que essa disputa pelo “essencial” do cinema é, na verdade, uma disputa por um determinado tipo de cinema, uma disputa estética mais do que metodológica ou, mesmo, epistêmica. Ao menos no que diz respeito às soluções dos teóricos, isto é, a montagem e o movimento, essas definições parecem definir e é

---

<sup>140</sup> VERTOV. *Kinoks: A Revolution*, p. 10. [“Step by step, deep-rooted methods of shooting and editing are changing in favor of the revelation of pure movement, the celebration of movement on the screen”]

<sup>141</sup> STAM. *Introdução à Teoria do Cinema*, p. 62.

<sup>142</sup> Não dá para deixar de notar que a ideia de movimento e velocidade se relacionada com o teatro experimental de Vsevolod Emilevitch Meyerhold, também desenvolvido naquele período na Rússia.

<sup>143</sup> STAM. *Introdução à Teoria do Cinema*, p. 62.

<sup>144</sup> XAVIER. *O Discurso Cinematográfico*, p. 150.

<sup>145</sup> XAVIER. *O Discurso Cinematográfico*, p. 150.

<sup>146</sup> XAVIER. *O Discurso Cinematográfico*, p. 150.

possível encontrar também montagem e movimento em outras áreas artísticas. Nesse sentido, mais uma vez, há algo que escapa nas particularizações, há algo que escapa, especialmente em Kuleshov, na tentativa de realização de um estudo científico positivo do cinema. É possível perceber que a vertente mais científicizada de Kuleshov não se sobrepõe à proposta mais culturalizada de Vertov, já que nas duas poder-se-ia encontrar exceções à regra estabelecida para definir o cinema. Aqui há uma diferença e duas semelhanças nos dois teóricos. A diferença é que Vertov não irá denotar toda a força do cinema ao movimento ao afirmar que outros fatores também são importantes, entre eles a montagem.

A primeira semelhança entre os teóricos é que, para eles, o cinema estaria a serviço de alguma coisa, para um a ideologia dominante e o outro para a tomada de consciência política do espectador. Isso acarreta um segundo ponto em comum: as propostas teóricas desses cineastas e teóricos devem ser vistas como estando a serviço de, se não uma ideologia, de um engajamento político. Sendo assim, poder-se-ia afirmar que, de uma maneira ou de outra, a teoria cinematográfica surge não somente como uma força para pensar o cinema, mas também como presença politicamente atuante. Nesse sentido, a montagem não é apenas um *procedimento* fílmico, mas também um *engajamento* no mundo empírico.

### **3. Conexões entre o Formalismo Russo e a Teoria da Montagem Soviética**

Por mais que já tenha sido demonstrado como o formalismo não foi simplesmente uma aplicação da linguística nos estudos literários; que eles não se centraram somente no estudo da *literariedade*, que a pretensão científica deixa escapar outros vieses culturais – principalmente através do conceito de *estranhamento* – e que as teorias da montagem ultrapassam o simples fazer cinematográfico, é na conexão entre essas duas teorias que é possível perceber mais claramente a complexidade dos trabalhos aqui desenvolvidos. Aqui se destaca uma relação que proponho entre Vertov e Chklovsky e também uma relação entre Kuleshov e Tomachevski.

Tanto Vertov quanto Chklovsky partiram de um processo de particularização – movimento e *literariedade* – para um momento de expansão da teoria, incluindo-se aí a recepção das obras pelo público. Isso se dá porque é possível traçar paralelos entre o conceito de *estranhamento* e o cinema proposto por Vertov. O *estranhamento* parece emaranhado nos textos de Vertov, como em *Kinoks: A Revolution*:

É óbvio para mim  
 como para qualquer criança  
 as vísceras,  
 a bravura de sensações fortes  
 estão rolando para fora  
 do ventre do cinema  
 rasgados e abertos no recife da revolução.  
 Vejam eles arrastando juntos,  
 deixando um caminho sangrento na terra  
 que estremece com horror e nojo.  
 Está tudo acabado.<sup>147</sup>

Em outra passagem do mesmo texto, lê-se: “até agora, nós violamos a câmera cinematográfica e forçamo-la ao trabalho de nosso olhar. (...) começando hoje, nós estamos liberando a câmera e fazendo-a trabalhar na direção oposta – longe da cópia”<sup>148</sup>, que, após certo desenvolvimento sobre o uso da câmera, é completado por:

Agora e para sempre, eu me livro da imobilidade humana. Eu estou em constante movimento, eu traço de perto, e então para longe dos objetos, eu rastejo para baixo, e subo sobre eles. Eu me movo apressadamente com a mordada de um cavalo galopante, eu mergulho a toda velocidade na multidão, eu ultrapasso soldados correndo, eu caio de costas, eu levanto como um avião, eu mergulho e voou junto com corpos mergulhados e voadores.<sup>149</sup>

Por fim, Vertov formula as duas funções principais dos praticantes do cinema e quais objetivos deveriam alcançar:

1. *Kino-eye*, desafiando a representação visual do mundo do olho humano e oferecendo o seu próprio “eu vejo”, e
2. o *kinok-editor*, organizando os minutos da estrutura-vida de ver *dessa maneira* pela primeira vez.<sup>150</sup>

Relacionando essas passagens ao conceito de *estranhamento*, é possível perceber ao menos um ponto crucial importante: a fuga da percepção automatizada que o cinema geraria, principalmente se o cinema não fosse utilizado como uma simples reprodução mimética da realidade, uma “cópia” do mundo sensível. O olho do cinema (*kino-eye*)

<sup>147</sup> VERTOV. *Kinoks: A Revolution*, p. 11-12. [It's obvious to me / as to any child / the innards, / the guts of strong sensations / are tumbling out / of cinema's belly / ripped open on the reef of revolution. / See them dragging along, / leaving a bloody trail on the earth / that quivers with horror and disgust. / It's all over]

<sup>148</sup> VERTOV. *Kinoks: A Revolution*, p. 16. [Until now, we have violated the movie camera and forced it to the work of our eye. (...) Starting today we are liberating the camera and making it work in the opposite direction – away from copying]

<sup>149</sup> VERTOV. *Kinoks: A Revolution*, p. 17. [Now and forever, I free myself from human immobility, I am in constant motion, I draw near, then away from objects, I crawl under, I climb onto them. I move apace with the muzzle of a galloping horse, I plunge full speed into a crowd, I outstrip running soldiers, I fall on my back, I ascend with an airplane, I plunge and soar together with plunging and soaring bodies]

<sup>150</sup> VERTOV. *Kinoks: A Revolution*, p. 21. [1. *Kino-eye*, challenging the human eye's visual representation of the world and offering its own “I see”, and 2. the *kinok-editor*, organizing the minutes of the life-structure seen *this way* for the first time]

não poderia, para Vertov, simplesmente reproduzir o que olho humano enxerga – ele deveria criar um olho novo que desafiaria a representação do mundo, como se algum objeto fosse visto pela primeira vez. O cinema teria a maneira própria de ver o mundo, segundo o cineasta, diferente do olho humano. É nessa diferenciação que surge o *estranhamento* e que se pode verificar uma relação entre língua falada e língua poética e uma relação entre o olho humano e o olho do cinema, respectivamente. O olho do cinema livraria o espectador da imobilidade – que teria paralelos com a automatização – fazendo-o mover por formas de visões diferentes daquelas com as quais está acostumado. O olhar de criança é o olhar inaugural para a “fuga” da automatização e contra a imobilidade do olhar adulto. Um olhar infantil que percebe as forças das sensações, de uma orquestração do mundo longe do cotidiano. O cinema como movimento seria, portanto, uma forma de não balizar a realidade pela banalidade, uma forma de ver através de outro olho (o *kino-eye*), enxergando o mundo de uma forma diferente.

O *estranhamento* ou o *kino-eye* são, entretanto, e mais uma vez, dependentes de uma lógica discursiva interna do leitor/espectador, da recepção. Nesse sentido, poder-se-ia questionar: o que é estranho a mim é estranho para você? O que faço automaticamente é o mesmo que você faz automaticamente? O meu jeito de ver o mundo é o mesmo que o seu de ver o mundo? Como uma impossibilidade de apreensão – e também da função poética que não é essa apreensão – do real como tal, Ginzburg defende que o *estranhamento* deve “em vez de aprender com a realidade, sobrepor um esquema a ela”<sup>151</sup>, dando a este conceito um caráter antipositivista que também é psicologista e apresentaria um fim cognitivo.

Nesse sentido, o cinema de Vertov difere fortemente do de Kuleshov. Se, para o primeiro, a pulsão seria a desautomatização, para o segundo, haveria a vontade de direcionar o olhar do público. Aqui a recepção também está em jogo, mas de uma outra forma: o que interessa não são as diversas maneiras de se perceber um filme, mas fazer com que o filme se interponha diretamente sobre o espectador. O paralelo que proponho entre Tomachevski e Kuleshov é curioso, porque o teórico da literatura chega a tratar de assuntos ideológicos em seus textos, o que o aproximaria mais de Vertov do que de Kuleshov; já Chklovsky, ao não tocar nesses aspectos diretamente, pareceria estar mais perto de Kuleshov do que de Vertov. Além disso, Chklovsky chegou a ser roteirista de

---

<sup>151</sup> GINZBURG. *Estranhamento: pré-história de um procedimento literário*, p. 41.

filmes que Kuleshov dirigiu, como é o caso do filme *Po zakonu*, de 1926. Dessa forma, é possível perceber que essas construções teóricas são muito mais complexas do que parecem, sendo mesmo difícil estabelecer os limites entre forma, conteúdo e ideologia.



(Figura 1 - *Po zakonu* [1926], dirigido por Kuleshov e roteirizado pelo diretor e por Chklovsky. Atriz: Aleksandra Khokhlova )

Quando é traçado um paralelo entre Kuleshov e Tomachevski, essa instabilidade científica também transparece, mas de uma forma diferente. O texto de Tomachevski aqui evocado é *Temática*. A ideia central desenvolvida neste texto é que a construção de uma narrativa se dá em torno de um tema, sendo que “o processo literário organiza-se em torno de dois momentos importantes: a escolha do tema e sua elaboração”<sup>152</sup>. A partir dessa perspectiva, Tomachevski começa a desenrolar um longo argumento de *como* uma narrativa deve proceder.

O teórico russo destrincha a construção do texto. Primeiro, centra-se na distinção entre fábula e trama<sup>153</sup>, sendo a fábula “o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da trama”<sup>154</sup>, enquanto a trama “é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a sequência das informações que nos destinam”<sup>155</sup>. Desses encontros entre fábula e trama surgem dois modelos de narração principais – a objetiva e a subjetiva.

---

<sup>152</sup> TOMACHEVSKI. *Temática*, p. 169. A escolha do tema dependeria “estritamente da aceitação que encontra junto ao leitor. A palavra ‘leitor’ designa em geral um círculo bastante mal definido de pessoas, do qual muitas vezes, o próprio escritor não tem um conhecimento preciso” (TOMACHEVSKI, 197X, p. 169-170).

<sup>153</sup> Tomachevski argumenta que a fábula exige não só índice temporal e de causalidade, em contraste com a trama, que pode ou não respeitar essa causalidade, sendo que as que não a respeitam seriam obras “sem trama”.

<sup>154</sup> TOMACHEVSKI. *Temática*, p. 173.

<sup>155</sup> TOMACHEVSKI. *Temática*, p. 173.

Depois dessa distinção, Tomachevski se concentra na motivação<sup>156</sup>, e depois no herói da narrativa<sup>157</sup>. Nessa parte de seu texto, o teórico russo desenvolve um ponto que merece destaque:

Toda esta reinterpretação da obra literária, dirigida pela ideologia do leitor, esta verificação do sistema emocional da obra segundo duas emoções quotidianas ou políticas podem criar um muro intransponível entre o leitor e a obra. É preciso ler de uma maneira inocente, obediente às indicações do autor. Quanto maior for o talento deste, mais difícil é opor-se às suas diretivas emocionais e mais convincente é a obra.<sup>158</sup>

É possível perceber, com essas constatações de Tomachevski, uma vertente também sociológica do literário, a saber, a ideologia. Outro ponto que se liga a este é um trecho de *Temática* que discute os gêneros literários: o autor argumenta que “não podemos estabelecer nenhuma classificação lógica e fechada dos gêneros. Sua dimensão é sempre histórica, isto é, justificada unicamente por um certo tempo.”<sup>159</sup>

Pois bem, agora pretendo demonstrar por que proponho essa comparação entre Kuleshov e Tomachevski. Os pontos-chave que gostaria de abordar, tocante às citações acima, são três<sup>160</sup>. O primeiro é a relação entre fábula e trama; o segundo diz respeito à influência na ideologia do espectador; o terceiro remete ao modelo artístico baseado no gosto do espectador.

Kuleshov, apesar de não trabalhar com as ideias da distinção entre fábula e trama, deixa transparecer em seus textos essa separação. Existe, no pensamento desse cineasta russo, uma diferenciação entre qual história é contada e *como* essa história deve ser contada. A montagem emerge justamente na organização desse *como*, já que ela coordenaria os meios e a ordem pelos quais a história deveria ser construída. Em uma

---

<sup>156</sup> Definido pelo russo como “o sistema de motivos que constituem a temática de uma obra [que] deve apresentar uma unidade estética” (TOMACHEVSKI, 1973, p. 184).

<sup>157</sup> Segundo Tomachevski, o “personagem tem a função de um fio condutor e permite que nos orientemos no acúmulo dos motivos” (TOMACHEVSKI, 1973, p. 193).

<sup>158</sup> TOMACHEVSKI. *Temática*, p. 195.

<sup>159</sup> TOMACHEVSKI. *Temática*, p. 203.

<sup>160</sup> Existe um quarto ponto importante também, mas que talvez seja um pouco menos central para a discussão aqui proposta, que é o que diz respeito à classificação e à construção da obra feita “por partes”. Kuleshov, como dito acima, constrói sua argumentação e toda a construção do filme “por partes” - cenário, atuação e assim por diante - e, depois, engloba tudo em um grande sistema de montagem. Saliento que o procedimento do cineasta russo é semelhante ao de Tomachevski, já que este também faz questão de “partir” a construção e constituição da obra para depois fazer uma grande reunião que daria, por fim, no romance ou novela, tendo, como eixo central, o tema que o escritor quer abordar. Kuleshov também procura balizar seu processo de montagem, direcionando-o para uma construção ideal a partir do tema que exploraria. Assim, por exemplo, em um filme de suspense seria privilegiado o *close-up* com a finalidade de “esconder” bastantes coisas do espectador, dando foco a ligações “falsas”. Chklovsky também adota essa abordagem para as novelas de suspense e mistério. (Cf. *Theory of Prose*, p. 101-116). Por outro lado, e diferente do que poderia pensar Kuleshov, Chklovsky desacredita que existiria nessa construção, especificamente nos livros de Sherlock Holmes, qualquer material ideológico.

comparação com Vertov, este não estabelece que a montagem devesse construir uma história de uma determinada maneira, mas somente que a montagem fosse eficaz para a transmissão da sensação de movimento.



(Figura 2 - Camponesas que representariam, também, Lenin, em *Three Songs About Lenin* [1934], de Dziga Vertov)

É importante notar, ainda, que Vertov dirigiu documentários. Esses documentários estariam dispostos não a narrar uma história, mas a construir uma nova sensação no espectador, ampliando nele as percepções da realidade. Nesse sentido, quando o diretor russo vai construir um documentário sobre a vida de Lenin – *Three Songs About Lenin* (1934) [Três canções sobre Lenin] –, ele não remonta a vida do revolucionário, mas constrói através de uma cadeia de tomadas de camponeses, mulheres e do proletariado, a ideia de revolução, utilizando sua câmera “como uma arma com a qual o cineasta poderia lutar para a iluminação das massas”<sup>161</sup>. A figura de Lenin é encarnada em cada um daqueles personagens do filme. A montagem, nesse sentido, é um processo muito mais subjetivo do que objetivo, como seria em Kuleshov.

No tocante à questão da ideologia do espectador, tanto Kuleshov quanto Tomachevski parecem atentos à percepção que está presente no aspecto cognitivo. Isso parece aproximar esses dois teóricos a Chklovsky e Vertov. Por um lado, isso acontece quando acreditam que o espectador “responde” aos estímulos da obra, mas, por outro, eles estão em lugar oposto: enquanto Chklovsky e Vertov entendiam que a arte deveria tirar o espectador/leitor de sua posição confortável, os outros acreditam que a “boa” e “bem-feita” arte romperia os aspectos ideológicos e sociais do espectador/leitor,

---

<sup>161</sup> PETRIC. *Vertov's Cinematic Transposition of Reality*, p. 429. [as a weapon with which the filmmaker could fight for the enlightenment of the masses]

fazendo-os ler e assistir a obra sem questionar os procedimentos, como um entretenimento, e, assim, assumir para si a ideologia contida no filme. Ora, existe aí uma função ideológica às avessas do que acontecia com Vertov e Chklovsky. Se estes defendem o uso de procedimentos que desmistifiquem a “reprodução” do real, concebendo-o como um processo de ampliação da percepção e desautomatismo, Tomachevski e Kuleshov parecem atentos para a utilização prática de sua obra. Kuleshov parece mais disposto a isso que Tomachevski, inclusive. É como afirma Irene Machado: “todo o cinema de vanguarda revolucionária visava, através de sofisticados procedimentos formais, incitar o espectador, levando-o a reagir. A estrutura formal torna-se, deste modo, o principal veículo por onde deveriam escoar as questões de sentido”<sup>162</sup>. A partir dessa afirmação, apenas Vertov poderia ser entendido, por Machado, como um cineasta de vanguarda.

O outro dado de comparação entre essas teorias do cinema com o Formalismo é o fato de a satisfação do leitor/espectador ser o foco dos estudos. Tomachevski afirma que o escritor deve *orientar* o seu leitor, assim como Kuleshov. Quando o cineasta russo demonstra a diferença entre o cinema estadunidense – com seus cortes e *closes* – e o russo e europeu, ele afirma que o interesse pelo estadunidense é maior porque o cineasta orienta o olhar do espectador.

Ora, dessa comparação é importante reter que: a) o diálogo entre a teoria da literatura e a teoria do cinema é um diálogo constante e que a comparação entre eles é muito profícua; b) um dos conceitos forjados pela OPOIAZ, o *estranhamento*, transpassa a simples noção literária, sendo presente também no cinema; c) a suposta isenção metodológica de Kuleshov deve ser pensada como um procedimento altamente ideologizado, ainda mais quando quer orientar o olhar do espectador (o que também propõe Tomachevski); d) a complexidade dessas teorias não pode ser resumida em uma aplicação da linguística ou um estudo de métodos para a montagem; e) muito do que se almeja no discurso teórico é desmanchado pelo próprio discurso da teoria, não podendo ser tomada a vontade como verdade.

Dito isto, é importante estabelecer as motivações da derrocada dos estudos formalistas naquela União Soviética. Apesar de ser muito difícil saber quando uma teoria termina e outra começa – se é que uma teoria termina de fato, se é que ela simplesmente não se transforma – é importante salientar alguns aspectos senso comum

---

<sup>162</sup> MACHADO. *Analogia do Dissimilar*, p. 155.

sobre esse fim.

#### 4. O Fim do Formalismo Russo

Há de serem feitas muitas considerações a respeito do “fim” do Formalismo Russo na União Soviética e, também, sobre o fim do desenvolvimento mais intempestivo das teorias da montagem. Pode-se argumentar, por um lado, que se deve estar atento para as contradições internas e a desconformidade que os formalistas tinham no seu modelo teórico e um certo esgotamento das reflexões sobre a montagem. Porém, um dos principais argumentos sobre o “fim” do Formalismo e o enfraquecimento das teorias da montagem é que eles foram cassados pelo regime soviético: “os formalistas surgiram na Rússia antes da revolução bolchevista de 1917; suas ideias floresceram durante a década de 1920, até serem efetivamente silenciadas pelo Stalinismo”<sup>163</sup>, é o que afirma, por exemplo, Eagleton. Adentrando já em um terreno ideológico e de disputa de campo de poder, é importante fazer algumas ressalvas a respeito de colocações desse tipo. A primeira delas é que, em 1924, ano que Stalin assume o poder na União Soviética, o grupo formalista já se encontrava enfraquecido<sup>164</sup>. Essa afirmação, entretanto, não é para subestimar a perseguição direta aos formalistas, sendo que há, ainda, uma indireta. Essa perseguição indireta se daria pelo acossamento dos artistas que seriam vinculados aos grupos formalistas.

O principal texto contra os Formalistas, que partiu de dentro do governo soviético é de Leon Trotsky, intitulado *A escola de poesia formalista e o marxismo*<sup>165</sup>. Esse texto seria paradigmático a respeito da censura do Estado russo ao grupo formado em torno, principalmente, da OPOIAZ<sup>166</sup>. O texto começa com o reconhecimento da posição do formalismo como o único a se opor aos estudos marxistas na Rússia soviética, apontando um paradoxo dessa escola: “O formalismo estava estreitamente

---

<sup>163</sup> EAGLETON. *Teoria da Literatura*, p. 3.

<sup>164</sup> Cf. TODOROV. *A Herança Metodológica do Formalismo*, p. 29 & AITKEN. *European Film Theory*, p. 18.

<sup>165</sup> Sushan Avagyan (2001) relata uma conversa com Chklovsky em que revela que ele fora investigado. O teórico russo, inclusive, falara que a investigação era muito ruim já que não sabiam muito sobre o que ele fazia ou pensava. Chklovsky saiu da União Soviética em 1920 e retornou em 1923. O teórico russo também relatara que, para ele, o período realmente difícil foi entre os anos 1930 e 1950, principalmente depois da publicação de seu livro *Mayakovsky and his circle*. Enfim, não digo aqui que intelectuais formalistas não foram perseguidos, mas que o “fim” da OPOIAZ não se daria somente por perseguição direta do governo soviético.

<sup>166</sup> Cabe lembrar que Trotsky, na época, não fazia parte da Goskomizdat, o órgão estatal de censura, mas era chefe do Exército Vermelho, uma parte pouco afeita às elaborações a respeito dos caminhos que deveriam ser trilhados pelos estudos literários.

ligado ao futurismo russo. Mas quando este politicamente capitulou diante do comunismo, o formalismo manifestou com toda força sua oposição teórica ao marxismo”<sup>167</sup>. Logo adiante, porém, Trotsky reconhece que o futurismo seria a primeira arte consciente da história, ao passo que o formalismo seria a primeira escola de arte científica, apesar de não elucidar o que entende por ciência. Ademais, acrescentaria Trotsky, o estudo dos formalistas é importante, porque “a despeito do caráter superficial da teoria formalista da arte, certa parte do trabalho de pesquisa dos seus adeptos é realmente útil”<sup>168</sup>.

Só depois do reconhecimento de sua utilidade, Trotsky apresenta sua crítica: “essa escola, proclamando que a essência da poesia está na forma, reduz sua tarefa a uma análise essencialmente descritiva e semiestatística da etimologia e da sintaxe dos poemas à contagem das vogais, consoantes, sílabas e epítetos que se repetem”<sup>169</sup> e reitera que o trabalho formalista é “indiscutivelmente necessário e útil, sob a condição de que se considere seu caráter parcial, subsidiário e preparatório”<sup>170</sup>.

Chama a atenção uma leitura parcial e interessada do revolucionário russo a respeito dos formalistas, o que, de certa forma, corrobora com os preconceitos repetidos, como reiteraremos adiante, por Todorov. Trotsky não informa a quais textos teve acesso, bem como a quais textos dos formalistas se resumam a contar vogais. Interessante notar que Trotsky caracterizaria o Formalismo apenas pelo estudo da poesia – que, como já visto, é onde se perceberia melhor a *literariedade* –, e não pelos estudos da prosa. É importante, também, lembrar que os estudos iniciais dos formalistas começaram por revelar outras características da poesia além daqueles que os estudos literários costumavam elaborar: trocaram o estudo clássico das métricas e rimas, dando foco a outras partes integrantes da poesia, como os sons poéticos<sup>171</sup>.

Mesmo com a constatação óbvia de que Trotsky realizou uma leitura superficial dos formalistas, ainda poder-se-ia argumentar que para a censura não são necessários bons motivos e os exemplos da história não seriam poucos. Para se firmar nesse argumento, ter-se-ia, antes de tudo, que focalizar muito mais nas palavras duras que o autor de *Literatura e Revolução* dirige aos formalistas do que nos elogios que faz aos

---

<sup>167</sup> TROTSKI. *A escola de poesia formalista e o marxismo*, p. 133.

<sup>168</sup> TROTSKI. *A escola de poesia formalista e o marxismo*, p. 134.

<sup>169</sup> TROTSKI. *A escola de poesia formalista e o marxismo*, p. 134.

<sup>170</sup> TROTSKI. *A escola de poesia formalista e o marxismo*, p. 134.

<sup>171</sup> Um dos exemplos que podem ser citados é o texto *Ritmo e Sintaxe* de O. Brik, que não resguarda somente uma avaliação matemática das poesias, mas defende o estudo da “língua poética no que a une e no que a distingue da língua falada: deve-se compreender sua natureza propriamente linguística” (BRIK, 1973, p. 139).

mesmos. Portanto, seria necessário acreditar na arbitrariedade de Trotsky, como diretor do Exército Vermelho, de interferir no modo que se deve ou não estudar a literatura, independentemente da *utilidade* da abordagem teórica.

No intuito de compreender os que acreditam que foi somente a censura direta a responsável pelo fim dos desenvolvimentos formalistas, note-se que as palavras duras do revolucionário não surgiram do nada. Trotsky, é bom lembrar, é um marxista revolucionário e, com isso, tem uma perspectiva igualmente marxista revolucionária da arte<sup>172</sup>. A crítica construída nesse sentido vai de encontro a uma concepção de arte que é vista somente pela forma (é importante salientar que, como já visto, o formalismo não é somente o estudo da forma). Trotsky defende a não dissociação entre conteúdo, forma e o meio produzido, atacando a quem ele identifica como o “líder” formalista: Chklovsky. Para o revolucionário, Chklovsky não seria mais do que “um produto muito pitoresco de certo meio social de determinada época”<sup>173</sup>. Apesar desse ataque, Chklovsky não discorda de Trotsky, pelo contrário. Por exemplo, o teórico da OPOIAZ afirma, no fechamento de seu livro *Theory of Prose*, uma acepção semelhante: “os esquemas da trama se adaptam intimamente à realidade social que eles colocam como modelo”<sup>174</sup>.

Mesmo com a crítica da suposta separação entre forma, conteúdo e meio social, Trotsky entende a importância do Formalismo e, ainda, afirma que o *marxismo também não é suficiente para entender todas as obras de arte*:

nem sempre se podem seguir somente os princípios marxistas para julgar, rejeitar ou aceitar uma obra de arte. Esta deve ser julgada, em primeiro lugar, segundo suas próprias leis, isto é, segundo as leis da arte. Mas só o marxismo pode *explicar* por que e como, num determinado período histórico, aparece tal tendência artística; em outras palavras, quem expressou a necessidade de certa forma artística, e não de outras, e por quê. (...) O materialismo não nega a importância do elemento formal, seja na lógica, na jurisprudência ou na arte. Assim como um sistema jurídico pode e deve julgar segundo a sua lógica e coerência interna, a arte pode e deve julgar do ponto de vista de suas realizações formais, pois fora delas não pode haver arte.<sup>175</sup>

---

<sup>172</sup> Ou seja, ele entende que a arte não pode ser uma forma pura, já que “o poeta só pode encontrar material de criação no seu meio social, e transmite os novos impulsos da vida através de sua própria consciência artística” (TROTSKI, 2007, p. 136). Ele também defende que o estudo da arte não poderia se realizar de forma mais completa com a separação da forma e do conteúdo e, sobretudo, da ligação do poeta com o meio social em que vive. A forma artística criada pelo artista, então, seria resultado de uma psicologia das condições sociais. Um novo lirismo só seria possível com um novo mundo – o seu exemplo para esse paradigma, obviamente, seria o futurismo russo e o novo mundo criado pela revolução socialista.

<sup>173</sup> TROTSKI. *A escola de poesia formalista e o marxismo*, p. 143.

<sup>174</sup> SHKLOVSKY. *Theory of Prose*, p. 206. [plot schemato conform closely to the social reality that they put into shape]

<sup>175</sup> TROTSKI. *A escola de poesia formalista e o marxismo*, p. 143-144.

O autor de *A escola de poesia formalista e o marxismo* afirma que o marxismo não é o único meio para se analisar a arte, defendendo outras áreas de estudo para complementá-lo. O revolucionário soviético, ainda, delimita a abrangência do que, para ele, seriam os estudos marxistas, sendo este o estudo da relação da obra com o meio social do qual ela emergiu. Ora, ao mesmo tempo em que ele afirma que o marxismo não é suficiente, ou melhor, autossuficiente, o formalismo tampouco seria. A conclusão do próprio Trotsky é a de que “os métodos da análise formal são necessários, mas não suficientes”<sup>176</sup>. Ele não chega a insinuar em nenhum momento o fechamento e o cerceamento dos pesquisadores em torno da OPOIAZ, pelo contrário, chega a afirmar a relevância desses estudos, apesar de considerá-los incompletos, ou, mais ainda, parciais e iniciais<sup>177</sup>.

Trotsky realiza diversas críticas, algumas mais leves e outras muito contundentes, mas muito mais aos termos escolhidos – como “aborto do idealismo” – do que a respeito das formulações teóricas em si. Mas, por outro lado, é importante ressaltar que ele também valoriza os estudos formalistas, como já visto acima. Os formalistas, deve-se frisar, não estavam se rebelando contra uma crítica marxista da literatura, eles eram contra e tinham como inimigos os simbolistas russos. Suspeito que as acusações de censura ideológica aos formalistas se deram por outra ideologia. É óbvio que, no contexto do stalinismo, ocorreu uma censura aos intelectuais russos, direta ou indiretamente ligados às ideias formalistas, mas não foi só isso que cerceou a OPOIAZ. Segundo Chklovsky, os Formalistas se encontravam cercados<sup>178</sup>, não só por não estarem de acordo com a política oficial do partido, mas também no seio da própria universidade que pregaria um estudo, contraditoriamente, mais científico.

Ainda, em 1922, começaram as tensões entre os artistas de vanguarda – mesmo os comprometidos com a revolução – com a arte realista oficial do estado. Mesmo assim, grupos de vanguarda continuavam a ser formados, como o FEKS, o *Kinopravda* de Dziga Vertov, e a publicação dos textos de Lev Kuleshov. O principal livro de Chklovsky, *Theory of Prose*, foi publicado somente em 1925<sup>179</sup>. Poder-se-ia afirmar que o gradual desaparecimento desses movimentos de vanguarda – e, para os formalistas, o

---

<sup>176</sup> TROTSKI. *A escola de poesia formalista e o marxismo*, p. 145.

<sup>177</sup> O autor de *Literatura e Revolução* afirmará, ainda, que retirar a obra do seu contexto é um erro e revela uma metáfora para tal afirmação: “A mão da história torna-se então o produto da interação de polegar, indicador, médio e outros fatores. O fator estético é o dedo mínimo, o menor, mas não o menos amável dos dedos” (TROTSKI, 2007, p. 143).

<sup>178</sup> Cf. VITALE. *Witness to an era*.

<sup>179</sup> Seus capítulos foram anteriormente publicados separadamente em quase sua totalidade.

mais importante seria o Futurismo – fez com que desaparecesse uma escola teórica? Em algum grau, a perseguição do regime soviético aos artistas não deixa também de influenciar a derrocada da aventura formalista.

A Teoria da Montagem Soviética permite a melhor compreensão desse processo. Os teóricos da montagem produziam não só suas próprias obras, como tinham um trabalho teórico anterior: seus filmes eram criados a partir dessas teorias. Trabalhando para o governo, Kuleshov, por exemplo, seguia claramente as determinações artísticas do partido soviético e, assim, sua teoria não poderia ser destruída, porque seus filmes perfilavam valores desse partido. É só observar o primeiro filme desse teórico *As Aventuras Extraordinárias de Mister West no País dos Bolcheviques*, uma clara comédia ideológica e de propaganda do governo soviético<sup>180</sup>, que seguiria muito bem as orientações de Lenin a respeito de como o cinema deve proceder:

- (a) filmes de entretenimento, especialmente para causas publicitárias e para seus receptores (claro, sem nenhum conteúdo obsceno ou contra-revolucionário) e
- (b) debaixo do cabeçalho *Da Vida das pessoas do mundo* filmes de um conteúdo propagandista particular, como a política colonial dos britânicos na Índia, o trabalho da Liga das Nações, a fome em Berlim, etc., etc.<sup>181</sup>

Com os formalistas, isso não aconteceu: seus poetas inspiradores foram vilipendiados pelo Estado soviético, que os deixou sem o material de estudo que compactuava com a teoria, especialmente em relação à poesia. Isso chega a ser bastante claro no belíssimo texto de Roman Jakobson, *A Geração Que Esbanjou Seus Poetas*, escrito sob o abalo do suicídio de Maiakóvski, que revela, ainda mais propriamente, a distinção entre a OPOIAZ e o Círculo Linguístico de Moscou:

O verso de Maiakóvski, suas imagens, sua composição lírica. Cheguei a escrever sobre isso. Publiquei alguns esboços, mas sempre me voltava à

---

<sup>180</sup> O filme de Kuleshov narra a história do Mr. West, um americano que vai visitar a União Soviética inflamado pelos preconceitos de revistas norte-americanas. Lá chegando, é tapeado por um grupo de ladrões e exploradores que se diziam os Bolsheviks. Depois de passar por maus bocados, ele é resgatado pelos verdadeiros apoiadores da revolução, que revelavam a face nobre da União Soviética. O filme termina com o Mr. West escrevendo à mulher, pedindo que ela pendure um quadro de Lenin em seu escritório, diante de tamanha admiração que constrói a respeito da revolução e do revolucionário. Em termos “formais” o filme segue os estudos que Kuleshov fazia a respeito do cinema e pode-se ver em diversos momentos o tal “efeito Kuleshov”. Por outro lado, a obra também seguia as determinações ideológicas preconizadas pelo Estado. Vertov, por sua vez, que não seguia diretamente as orientações do partido, só conseguiu continuar a desenvolver seus filmes e teorias depois de se mudar para a Ucrânia. Mas, mesmo assim, a teoria continuou afiliada à construção teórica.

<sup>181</sup> LENIN. *Directive on Cinema Affairs*, p. 56. [(a) entertainment films, especially for publicity purposes and for their receipts (of course without any obscene or counter-revolutionary content) and (b) under the heading *From the Life of the People of the World* films of a particularly propagandist content, such as the colonial policy of the British in India, the work of the League of Nations, the starving in Berlin, etc.]

cabeça a ideia de uma monografia. O tema é bastante tentador, pois a poesia de Maiakóvski é qualitativamente diferente de tudo o que foi o verso russo antes dele, e, apesar das associações genéticas que se queira estabelecer, a estrutura de sua poesia é profundamente original e revolucionária. Mas como escrever sobre sua poesia agora, quando a tônica já não é mais ritmo, mas a morte do poeta, quando (para fazer uso de sua terminologia poética) a “tristeza aguda” não quer mais se transformar em “dor clara e consciente”? Por ocasião de um de nossos encontros, Maiakóvski, como fazia de costume, leu-me alguns de seus últimos versos. Impôs-se a mim de imediato uma comparação involuntária entre aquilo que eu ouvia e aquilo que julgava que ele poderia produzir, que corresponderia de fato às reais possibilidades criativas do poeta. “São bons”, eu disse, “mas não tão bons quanto Maiakóvski”. Mas agora que as possibilidades criativas estão encerradas e que não há mais com quem comparar as suas estrofes inimitáveis, as palavras “os últimos versos de Maiakóvski” subitamente adquiriram um sentido trágico. Como se a angústia da ausência impedisse a visão do ausente. Ainda que mais doloroso, é muito mais fácil, agora, escrever não sobre aquilo que se perdeu, mas sobre a perda em si e sobre os que a sofreram.

Os que perderam são a nossa geração. Aqueles que têm, hoje, entre os 30 e 45 anos, aproximadamente. Aqueles que chegaram aos anos da revolução já formados; que, mesmo não sendo barro amorfo, ainda não estavam solidificados, ainda eram capazes de ver o momento não como alguma coisa de estático, mas como oportunidade para reiniciar a formação.<sup>182</sup>

Nessa citação, parece transparecer a tônica geral que se seguirá no livro de Jakobson. Diante do trauma, o que pode a teoria? O autor do texto se espanta que, diante da morte de Gumiliov, Blok, Khlébnikov, Iessiênin e Maiakóvski, a teoria tenha se focado somente em analisar versos, ritmos, sons, como se ela fosse cega a todo um espectro de leituras que poderiam ser realizadas – em certo sentido, já que pertencente ao Círculo Linguístico de Moscou, Jakobson corrobora com as críticas de Trotsky que, como vimos, não cabiam tão bem aos críticos da OPOIAZ. O suicídio do poeta não seria um espanto e uma surpresa, caso a teoria tivesse “enxergado” que isso era preanunciado em vários dos poemas de Maiakóvski. Logo, a facção da teoria formalista inspirada pela linguística, que queria tudo revelar no que concerniria à *literariedade*, é engolida por suas próprias proposições.

Jakobson faz *mea-culpa* em vários aspectos ao longo do seu texto:

a crítica literária rebela-se contra as ligações imediatas, diretas, entre a poesia e a biografia do poeta. Mas é absolutamente impossível concluir por uma necessária desvinculação entre a vida do artista e sua arte. Tal antibiografismo seria o lugar-comum invertido de um biografismo mais que vulgar.<sup>183</sup>

Ou ainda:

---

<sup>182</sup> JAKOBSON. *A Geração que Esbanjou Seus Poetas*, p. 9-10.

<sup>183</sup> JAKOBSON. *A Geração que Esbanjou Seus Poetas*, p. 39.

O rígido credo literário dos formalistas conduzia inevitavelmente a poesia dos futuristas russos à antítese do formalismo. (...) O formalismo colocava o monólogo lírico entre aspas, maquiava o 'eu' poético sob um pseudônimo. O horror toma proporções imensas quando subitamente a fantasmagoria do pseudônimo se revela, e, derrubando as fronteiras, os fantasmas da arte emigram para a vida, como a moça de um antigo roteiro de Maiakóvski, raptada de um filme por um pintor louco<sup>184</sup>

Por fim, uma última constatação: “Tínhamos apenas cantos apaixonados sobre o futuro e, de repente, esses cantos, frutos da dinâmica do presente, transformaram-se em fatos da história literária”<sup>185</sup>.

Diante da história, os teóricos russos, principalmente aqueles sediados em Moscou, deveriam – o que parece um espanto para Jakobson – ter entendido que sua teoria estava vinculada a uma criação artística que a corroborava. As mortes de seguidos poetas da revolução parece ser sintoma da “morte” do formalismo. O que pode essa teoria que, para alguns, se pretendia tão desligada da vida? Jakobson parece reconhecer que seus estudos estavam incompletos porque o conteúdo fora, momentaneamente, dissociado da forma. Conteúdo este que faria, em uma reavaliação interna, parte da forma do texto, e constatam, Jakobson e Shklovsky, que a ideologia e a emoção são parte da construção textual.

De alguma forma, é possível estabelecer aqui uma íntima ligação entre as teorias e os objetos que as validariam. Por um lado, o Formalismo – aqui, engloba-se OPOIAZ e o Círculo Linguístico de Moscou – dependeu, em boa medida, do futurismo russo e de obras que afirmariam a validade de suas proposições. Não é à toa que, no estudo dos sons da poesia, por exemplo, eles irão buscar exemplos em Maiakóvski. A teoria do cinema, por outro lado, acrescentava, posteriormente, filmes que justificariam e defenderiam os seus estudos – algo que será bastante comum durante a história dessa teoria, como será visto.

A censura do governo soviético de fato existiu, mas a forma indireta que atuou também foi fundamental: tanto por cercearem os teóricos quanto por censurar artistas que sustentariam o desenvolvimento das teorias formalistas. Sem o objeto de estudo, cai por terra, de vez, a ambição científica formalista. Mesmo com as contradições internas do formalismo, a falta do objeto de estudo parece ser ainda mais determinante para o ocaso do desenvolvimento teórico. O cinema pôde migrar para outros lugares, no caso de Vertov, ou se comprometer ideologicamente com o Estado, como no caso de

---

<sup>184</sup> JAKOBSON. *A Geração que Esbanjou Seus Poetas*, p. 42.

<sup>185</sup> JAKOBSON. *A Geração que Esbanjou Seus Poetas*, p. 53.

Kuleshov.

Nesse sentido, se entendemos aqui a crise formalista como separação, temos que incluir mais uma particularidade: a separação entre o objeto de estudo e a teoria que o enuncia. E, claro, temos que apontar que, da crise dos grupos teóricos, uma outra teoria se tornou hegemônica na União Soviética, a saber, o marxismo defendido pelo Estado. O grupo de Moscou mudou-se para Praga e, posteriormente, expandiu sua influência em outros territórios, principalmente na França. Os teóricos do cinema migraram também, mas a teoria com suporte na montagem foi vilipendiada, principalmente depois do pós-guerra<sup>186</sup>.

É importante ressaltar que a OPOIAZ terá uma influência menor nos estudos literários do que seu primo moscovita, mas que nem por isso careceu de releituras, algumas delas realizadas pelos próprios teóricos. Nesse sentido, poder-se-ia dizer até mesmo de uma crise interna dos teóricos daquele grupo.

## 5. Revisando os Próprios Conceitos

Chklovsky irá reconhecer, em entrevista, a pergunta nunca respondida por ele ou por outros membros da OPOIAZ: “como problemáticas sociais, entrando na esfera da arte, mudam sua essência”<sup>187</sup>. Em 1970, Chklovsky publica *Bowstring*, livro em que irá rever as premissas formalistas e revisitar os textos redigidos durante o seu tempo em São Petersburgo, e tentará responder à questão acima. Logo em seus primeiros parágrafos, o teórico soviético reestrutura suas premissas a respeito do *estranhamento*:

Se em arte estamos comparando um gato com outro gato, ou uma flor com outra flor, a forma artística não é construída somente no momento de tal cruzamento; esses são meros detonadores para engatilhar explosões muito maiores, caminhos para o conhecimento, explorações para o novo.

Ao recusar emoção ou ideologia na arte, nós estamos refutando o conhecimento da forma, o propósito do conhecimento, e o caminho da experiência que leva para a percepção do mundo.

Forma e conteúdo então eram separados um do outro. A fórmula brilhante é atualmente uma fórmula de capitulação; ela divide o real da arte – destrói o todo da percepção.<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> A reminiscência dessas teorias, ainda enquanto desenvolvimento teórico, é difícil ser encontrada, mas há um pouco no conceito de *imagem-movimento* de Gilles Deleuze e respingos nos manuais de linguagem cinematográficas como, por exemplo, *Narration in the Fiction Film* de David Bordwell ou *A Linguagem Secreta do Cinema* de Jean-Claude Carrière.

<sup>187</sup> VITALE. *Witness to an era*, p. 98. [how social problematics, entering into the sphere of art, change their essence]

<sup>188</sup> SHKLOVSKY. *Bowstring*, p. 7. [If in art we are comparing a cat with another cat, or a flower with

O conteúdo ideológico da obra artística retorna fortemente nos estudos literários, e a análise, em separado, de forma e de conteúdo é destituída. Aqui, cabe lembrar, não significa que forma era o único viés dos estudos da OPOIAZ, o que acontecia é que era estudado *separadamente* do conteúdo.

Revisitando vários trabalhos dos formalistas, é chamada atenção para o que estava submerso nos textos iniciais desses grupos de trabalho. Por exemplo, ao analisar *Como é feito o Capote de Gogol*, de Eikhenbaum, Chklovsky acredita que “enquanto mascarava os conflitos internos, estava, ao mesmo tempo, os acentuando”<sup>189</sup>, e, dessa forma, a arte não poderia ser vista como uma “máquina” que poderia ser facilmente analisável<sup>190</sup>. Enfim, os estudiosos das artes, mesmo naquele período inicial na Rússia, em especial os da OPOIAZ, não viam de maneira alguma as obras como pura forma, como pura “máquina”, como um fenômeno apenas linguístico<sup>191</sup>.

Seu livro informa, também, novas formas para o estudo da literatura, que aqui não serão detalhados por fugirem do escopo deste estudo, mas, *grosso modo*, ele resume em sua conclusão as premissas de *Bowstring*:

A estrutura é uma parte demarcada do movimento; o movimento, que é uma mudança nas condições, alterna estruturas.

(...)

A dissimilaridade do similar é parte das leis da arte. Ela inclui maturação, conquista do amor, aventura, e unificação do presente com o passado e o futuro<sup>192</sup>.

---

another flower, the artistic form is not constructed solely in the moment of such crossbreeding; those are merely detonators for triggering much larger explosions, entryways into knowledge, explorations of the new. By refusing emotion or ideology in art, we are refuting the knowledge of form, the purpose of knowledge, and the path of experience that leads to the perception of the world. Form and content then are separated from each other. The brilliant formula is actually a formula of capitulation; it divides the real of art – destroys the wholeness of perception]

<sup>189</sup> SHKLOVSKY. *Bowstring*, p. 17. [while masking the internal conflicts, is at the same time accentuating them]

<sup>190</sup> O teórico irá afirmar: “analisar máquinas é chato, e elas não podem pertencer ao reino da arte porque usam atalhos” (SHKLOVSKY, 2011, p. 21). [analyzing machines are boring, and they can’t belong to the real of art because they use shortcuts]

<sup>191</sup> Outro ponto importante a respeito da obra de Eikhenbaum é a redescoberta da obra de Lérmontov. É através de um esforço crítico que esse escritor galgaria espaço entre os “grandes” da literatura russa, “apontando a importância do círculo de Lérmontov dos anos 60, os que eram seguidores do movimento Dezembrista” (SHKLOVSKY, 2011, p. 42) [pointed at the importance of Lermontov’s circle of the Sixteen, the members of which were followers of the Decembrist movement]. As teorias formalistas, então, também estariam dedicadas a rearranjar a história literária, como depois iria acontecer com muitos movimentos de cunho mais culturalista do que científico, a começar pelo feminismo, como iremos ver no quarto capítulo desta tese.

<sup>192</sup> SHKLOVSKY. *Bowstring*, p. 466. [The structure is a demarcated part of the movement; the movement, which is a change of conditions, switches structures. (...) The dissimilarity of the similar is part of the laws of art. It includes maturing, attainment of love, adventure, and unification of the present with the past and the future]

É curioso perceber aqui o *movimento* como função essencial da arte em geral – como aconteceria com as propostas do cinema de Vertov. E a estrutura da obra de arte só poderia ser analisada pelo movimento, hiperligada entre passado, presente e futuro. As leis da arte, também, não incluiriam somente objetos que poderiam ser apreciados cientificamente, mas também “objetos” abstratos maturados ou com amor.

Por último, gostaria de chamar atenção para mais um ponto do livro: a inclusão direta de Marx nos estudos do formalista, não só discutindo o autor, como também concordando com o autor de *O Capital*: “como Marx disse, os inventores e os empreendedores que descobriram novas aventuras em nome de novas invenções não são os que ficaram ricos, mas aqueles que herdaram as aventuras enviuvadas”<sup>193</sup>. Nesse sentido, Dom Quixote ou Balzac – que Marx gostaria de ter escrito profundamente sobre – seriam exemplos dessas aventuras enviuvadas, remodelando os caminhos de escritas outrora esquecidas ou adicionando pequenas diferenças.

Uma das principais críticas que o Formalismo iria receber, por parte do governo soviético, seria sua “oposição” a um estudo marxista da literatura, como Trotsky bradou. Aqui, poderia acontecer uma mudança no paradigma de Chklovsky, incluindo aí Marx em suas bases teóricas. Mas, como foi visto, uma oposição completa e irrestrita a Marx, pelos formalistas, nunca aconteceu, e muito do que Trotsky criticava na OPOIAZ, na verdade, eles realizavam.

## **6. A Leitura Estruturalista e o Ressurgimento da Ciência Literária**

Por mais que se tenha explorado neste capítulo que a teoria da literatura e a teoria do cinema não possam ser encerradas, se não em uma ciência tradicional, em uma ciência positivista, os desdobramentos da leitura dos grupos ditos formalistas prosperou no Ocidente influenciando boa parte do pensamento europeu, principalmente do pós-guerra, sob a alcunha de estruturalismo, e, no nosso caso, especialmente no estruturalismo literário, que ambicionou formular uma nova perspectiva científica do estudo da literatura.

É a partir dessa retomada do projeto dito formalista, inclusive, que se foi consolidando essa leitura dos formalistas como uma *tentativa de ciência* e como *uma*

---

<sup>193</sup> SHKLOVSKY. *Bowstring*, p. 160. [As Marx Said, the inventors and entrepreneurs who found new ventures in the name of new inventions are not the ones who come rich, but those who inherit the widowed ventures]

*aplicação da linguística nos estudos literários*. Essa visão crítica preponderante que atesta o Formalismo como ciência parece sempre ser calcada em uma leitura da determinação linguística dos grupos Formalistas, como citado alhures. Enquanto para o Círculo Linguístico de Moscou essa afirmação parece correta, o mesmo não pode ser dito para a OPOIAZ, de São Petersburgo. Em certa medida, a confusão entre os dois grupos teóricos e o foco demasiado desproporcional nos textos de Jakobson no Ocidente ajudaram a deturpar outras correntes que trabalhariam não mais de olho nos desenvolvimentos linguísticos. A mais clássica delas, e que parece se perpetuar, é a de Tzvetan Todorov no texto, já citado no início do capítulo, *A Herança Metodológica do Formalismo*.

Nesse texto, o estruturalista francês afirma que os formalistas buscavam uma descrição *científica* da literatura, e, através de um sistema de signos e da *literariedade*, eles realizavam estudos estritamente semiótico. Essa afirmação deturpa, em algum sentido, as proposições formalistas, especialmente as da OPOIAZ: eles estavam interessados *também* nesse caráter semiótico, mas não excluía, de antemão, outras prerrogativas.

Todorov insiste que o estudo formalista estaria centrado nos signos literários, sendo um estudo muito mais sintático do que semântico<sup>194</sup>, ressaltando, inclusive, a correlação entre um personagem de uma novela e um fonema<sup>195</sup>. O próprio uso de termos como *signos* ou *código*, empregados por Todorov, evidenciariam o caráter estritamente linguístico dos estudos soviéticos. Mas esses termos, não muito praticados pelos formalistas, são renomeações do estruturalista. Os formalistas utilizavam mais termos como *função* ou *língua*. É nessa escolha de termos que acontece o salto entre a linguística russa e a linguística saussuriana, e que faz embaraçar a construção do que foram os estudos praticados na União Soviética nas décadas de 1910 e de 1920. Ainda, reafirmando mais uma vez, ao tomar a OPOIAZ e o Círculo Linguístico de Moscou como uma unidade, o teórico francês perde as nuances das teorias desenvolvidas nas diferentes cidades.

Ao fazer uma leitura apoiado em concepções linguísticas contemporâneas a ele, Todorov foi construindo uma história da teoria da literatura que iria corroborar com a que tentava implantar na França naqueles anos de 1950 e de 1960. A linguística, mais uma vez, seria o que daria o caráter científico à teoria. Quase toda leitura que iria

---

<sup>194</sup> Cf. TODOROV. *A Herança Metodológica do Formalismo*, p. 45.

<sup>195</sup> Cf. TODOROV. *A Herança Metodológica do Formalismo*, p. 35.

afirmar que o Formalismo ambicionava uma ciência e que era estritamente formal ou sintático, sem se importar com o conteúdo, vem dessa construção que transforma o Formalismo numa prática estritamente estrutural, deriva do Círculo Linguístico de Moscou, e não da OPOIAZ. Chklovsky irá, inclusive, em um livro de entrevistas concedidas a Serena Vitale, *Witness to an Era*, criticar duramente os estruturalistas<sup>196</sup>.

O recorte que Todorov realiza dos formalistas é bastante conveniente para a premissa linguística de seu trabalho. Ao enfatizar os trabalhos em que os formalistas destacavam uma função linguística (ou mesmo sintática), Todorov realiza a falácia da divisão, quando parece afirmar que uma parte revelaria o todo. Não afirmo aqui que a leitura do estruturalista é equivocada, ela é, *sobretudo*, parcial. Parece que sua afirmação a respeito de Propp não é observada em seu próprio texto: “é preciso evitar duas posições extremas: acreditar que existe um código comum a toda literatura, afirmar que cada obra engendra um código diferente”<sup>197</sup>. Ou seja, não é tudo nos formalistas que poderia ser incluído como um estudo baseado na linguística, como também não se pode afirmar que nada o é. São os próprios formalistas que afirmaram que seu estudo não é somente o estudo das formas, ou dos signos ou códigos, ou, em outras palavras, sintático.

Não precisamos muito para incitar a pretensão científica que é retomada pelo estruturalismo. Ao unir somente duas citações, uma de Barthes e outra de Todorov, poder-se-á chegar à conclusão de que o estudo estruturalista na literatura era científico ou, ao menos, pretendia-se como tal. A primeira, de Barthes, afirma que “a teoria do texto pode (...) ser enunciada no modo de um discurso científico”<sup>198</sup>. A segunda, de Todorov, atesta que haveria “duas atitudes possíveis diante da literatura: uma atitude teórica e uma atitude descritiva. A análise estrutural terá sempre um caráter essencialmente teórico e não descritivo”<sup>199</sup>. Dessa forma, a análise estrutural pressuporia, de alguma forma, uma ciência. Mas essa relação é mais complexa do que esse silogismo.

---

<sup>196</sup> O teórico russo irá afirmar que pensar a arte como uma estrutura seria um erro, pois ela “isn’t structure, but the conflict of structures. Art is the catastrophe of structures. And if one can say that imagination is better than reality, art is even better, because it’s the dream of every structure’s collapse and at the same time the dream of the construction of new structures” (VITALE, 2012, p. 154). Ademais, ele afirma que o foco demasiado na gramática excluiu outras latências sensíveis da arte (como o som) e, ainda, critica a linguagem cheia de jargões dos estruturalistas, distante demais da fala cotidiana.

<sup>197</sup> TODOROV. *A Herança Metodológica do Formalismo*, p. 40.

<sup>198</sup> BARTHES. *Texto (teoria do)*, p. 268.

<sup>199</sup> TODOROV. *A Análise Estrutural da Narrativa*, p. 80.

O estruturalismo francês na literatura bebe, ao menos, de duas fontes: a antropologia de Claude Lévi-Strauss e a linguística, sendo que o antropólogo, por sua vez, também teria inspiração, não só, linguística. Distingo aqui a antropologia e a linguística porque matizes linguísticos foram somados ao empréstimo já realizado por Lévi-Strauss, isto é, além das heranças que o autor de *Tristes Trópicos* já somava, o estruturalismo acrescentou mais uma porção de textos. Nesse sentido, a ciência que influenciou o estruturalismo é diferente do positivismo influente naquele início da União Soviética.

A antropologia estrutural desenvolvida pelo antropólogo francês bebe nas fontes mais diversas, mas gostaria de destacar aqui a linguística estrutural<sup>200</sup>. Marcio Goldman afirma que o antropólogo francês teve ao menos três grandes paixões juvenis que refletem ao longo de toda sua obra<sup>201</sup>: a geologia, o marxismo e a psicologia. Essas paixões indicariam, inicialmente, a grande questão que Lévi-Strauss tentará responder ao longo de sua longa carreira: explicar aquilo que, na aparência, seria ininteligível. Junta-se a isso, posteriormente, a linguística estrutural, principalmente aquela desenvolvida por Jakobson. Patrick Wilcken coloca como determinante o momento que Lévi-Strauss começou “a brincar com as novas ideias com que vinha tendo contato. Logo percebeu que os instrumentos da análise linguística estrutural podiam ser usados para qualquer conjunto de relações sistemáticas”<sup>202</sup>. Nesse sentido, ele também se aproximou do formalismo russo, principalmente do texto *Morfologia do Conto Maravilhoso*<sup>203</sup>, de Vladimir Propp.

Diz Lévi-Strauss dessa influência, mas também da diferença que percebia entre Propp e a antropologia (e a linguística) estrutural:

Os adeptos da análise estrutural em linguística e em antropologia são frequentemente acusados de formalismo. Isto é, esquecem que o formalismo existe como uma doutrina independente, da qual, sem negar o que lhe deve, o estruturalismo se separa em virtude das atitudes muito diferentes que as duas escolas adotam em relação ao concreto. Ao inverso do formalismo, o estruturalismo recusa opor o concreto ao abstrato, e não reconhece no segundo um valor privilegiado. A forma se define por oposição a uma matéria que lhe é estranha; mas a Estrutura não tem conteúdo distinto: ela é o próprio conteúdo, apreendido numa organização lógica concebida como propriedade do real<sup>204</sup>.

---

<sup>200</sup> Poder-se-ia citar ainda influências de Marx, Freud e Saussure também, por exemplo.

<sup>201</sup> Cf. GOLDMAN. *Lévi-Strauss, a ciência e as outras coisas*.

<sup>202</sup> WILCKEN. *Claude Lévi-Strauss*, p. 151.

<sup>203</sup> O nome pode ser encontrado também como *Morfologia do Conto Fantástico*.

<sup>204</sup> LÉVI-STRAUSS. *Reflexões sobre uma obra de Vladimir Propp*, p. 112.

Aqui existe uma distinção entre *forma* e *estrutura*, sendo que nesta o concreto e o abstrato são inseparáveis. Em outras palavras, poder-se-ia dizer que a estrutura, diferente da forma, para Lévi-Strauss, ultrapassa o empírico. Por isso, o antropólogo francês aponta que o erro do formalismo – aqui transfigurado apenas na figura de Propp – “consiste em crer que se possa começar pela gramática, e adiar o léxico”<sup>205</sup> e que o estruturalismo entende que “gramática e léxico aderem um ao outro sobre toda sua superfície e se recobrem completamente”<sup>206</sup>.

Assim, há uma diferenciação com o formalismo russo já que o estruturalismo se caracterizaria por uma ligação, desde o começo, entre a forma e o conteúdo, em outras palavras, uma ligação intrínseca na estrutura. Todavia, Lévi-Strauss não propunha aqui uma ciência positivista, como almejada pelos Formalistas, mas outra, que bebia de diversas fontes, de forma transversal e transdisciplinar. Lévi-Strauss sintetiza em suas teorias uma enorme gama de correntes teórico-filosóficas que culminam nessa nova forma de conhecimento que constituiria uma nova forma de fazer ciência, não uma sociologia, mas uma ciência da cultura que, doravante, seria uma ambição já antes afirmada por Husserl.

Entretanto, por mais que o estruturalismo literário tenha bebido na fonte do antropólogo, o que chama atenção é a ênfase dada à linguística em detrimento de outras correntes que haviam influenciado Lévi-Strauss. Isso poderia ser explicado, claro, pelo objeto, essencialmente linguístico, sobre o qual os teóricos da literatura se debruçariam. E, também, poderia ser explicado pela vontade de ciência expressa nesses teóricos já que, como visto, a linguística forneceria bases e direções para uma formulação mais próxima do ideal científico à época. Dois textos estruturalistas poderão expor a vontade científica do estruturalismo literário: *A Análise Estrutural da Narrativa*, de Todorov, e *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, de Barthes, este último tomado por Compagnon como um “longo artigo-manifesto”<sup>207</sup>. No primeiro texto, Todorov argumenta que a análise estrutural não estaria nem em uma perspectiva somente externa e nem em uma perspectiva somente interna da literatura, aproximando a análise estrutural “com a poética, seu objeto é o discurso literário mais do que as obras literárias, a literatura virtual mais do que a literatura real”<sup>208</sup>. Mas esse virtual

---

<sup>205</sup> LÉVI-STRAUSS. *Reflexões sobre uma obra de Vladimir Propp*, p. 126.

<sup>206</sup> LÉVI-STRAUSS. *Reflexões sobre uma obra de Vladimir Propp*, p. 126.

<sup>207</sup> COMPAGNON. *O Demônio da Teoria*, p. 101.

<sup>208</sup> TODOROV. *A Análise Estrutural da Narrativa*, p. 80.

desapareceria na prática, porque o conhecimento empírico preciso seria o melhor caminho para a teoria.

O estudo pressuporia intertextualidade, colocando sempre uma obra em relação a outras obras, ou a todas as outras. A relação de uma obra com todas as outras seria, é o que indica Todorov, a essência da Teoria da Literatura: “na prática, trata-se sempre de um movimento contínuo de ida e volta, das propriedades literárias abstratas às obras individuais e inversamente”<sup>209</sup>. Mas essa concepção de estudo – da obra e suas relações – não excluiria séries extraliterárias (outras séries homogêneas, como define Todorov), mas haveria uma hierarquia: “a literatura deve ser compreendida na sua especificidade, enquanto literatura, antes de se procurar estabelecer sua relação com algo diferente dela mesma”<sup>210</sup>.

É nesse sentido que Todorov vai afirmar o que essa concepção de estudo deve à ciência moderna, sendo a análise estrutural “uma espécie de propedêutica a uma futura ciência literária”<sup>211</sup>. Sabendo das polêmicas sobre a ligação entre literatura e ciência, o autor irá responder a algumas delas. A primeira se basearia em uma argumentação de Henry James contra um crítico que utilizaria termos como “descrição” e “diálogo”. Esses termos, segundo James, não representariam a “realidade” do texto literário, já que não haveria ali diálogos reais e esses termos atestariam contra a vida contínua de um romance.

A descrição ou diálogos seriam, na perspectiva estruturalista, falsos problemas, porque não se precisaria encontrar a ocorrência literária em estado puro para que seja realidade. A relação que Todorov estabelece é com a física e o conceito de temperatura: “a temperatura é um conceito teórico, não precisa existir em estado puro; o mesmo acontece com a descrição”<sup>212</sup>. Contra o argumento da “vida contínua” do romance que o crítico poderia “matar” ao dividi-los em parte, o estruturalista afirma que isso também não procederia: Todorov argumenta que o corpo contém partes que se articulariam com o todo, mas isso não poderia impedir que o homem conhecesse o funcionamento do fígado ou dos músculos.

Outro argumento que o teórico evoca contra a cientificidade dos estudos literários é o seguinte: “a ciência deve ser objetiva enquanto a interpretação da literatura

---

<sup>209</sup> TODOROV. *A Análise Estrutural da Narrativa*, p. 81.

<sup>210</sup> TODOROV. *A Análise Estrutural da Narrativa*, p. 81.

<sup>211</sup> TODOROV. *A Análise Estrutural da Narrativa*, p. 81.

<sup>212</sup> TODOROV. *A Análise Estrutural da Narrativa*, p. 82.

é subjetiva”<sup>213</sup>. Todorov argumenta que essa oposição brutal é difícil de ser sustentada já que o trabalho crítico comporta diferentes subjetividades e que “não existe ciência social (nem mesmo ciência) que seja livre de toda subjetividade. A simples escolha de um conjunto de conceitos teóricos ao invés de outro já pressupõe uma decisão subjetiva”<sup>214</sup>. O que diferenciaria as ciências sociais e os estudos da literatura das outras áreas de conhecimento é que *aqueles sabem de sua subjetividade*. Dessa forma Todorov almeja que esse preâmbulo estruturalista desemboque em um lugar próximo das ciências físicas e naturais (temperatura, corpo) e, ao mesmo tempo, tenha em vista que a subjetividade é parte da construção do conhecimento.

Barthes, em algum sentido, concorda com muitas posições de Todorov, como a de que seria necessária uma *teoria* para se estudar a literatura. Mas sua posição em relação às ciências experimentais é um pouco mais reticente, já que o modelo de pesquisa da narratologia não poderia ser tal qual o dessas ciências:

eles [pesquisadores] preconizam intrepidamente que se aplique à narração um método puramente indutivo e que se comece por estudar todas as narrativas de um gênero, de uma época, de uma sociedade, para em seguida passar ao esboço de um método geral. Este projeto de bom senso é utópico<sup>215</sup>.

Barthes entende que o procedimento aqui será diferente, sendo agora não um processo indutivo, mas dedutivo:

Ela [a teoria] está por força condenada a um procedimento dedutivo; está obrigada a conceber inicialmente um modelo hipotético de descrição (que os linguistas americanos chamam uma “teoria”), e a descer em seguida pouco a pouco, a partir deste modelo, em direção às espécies que, ao mesmo tempo, participam e se afastam dele: e somente ao nível destas conformidades e diferenças que reencontrará, munida então de um instrumento único de descrição, a pluralidade das narrativas, sua diversidade histórica, geográfica, cultural<sup>216</sup>.

Ademais, acrescentaria Barthes, para essa infinidade de narrativas seria necessária uma *teoria*, enquanto que o trabalho inicial dos teóricos literários seria definir uma teoria estruturalista: como modelo fundador dessa teoria estaria a “própria linguística”<sup>217</sup>. Barthes vai argumentar, ao longo de seu texto, sobre a ligação da linguística com os estudos estruturalistas da narrativa:

---

<sup>213</sup> TODOROV. *A Análise Estrutural da Narrativa*, p. 83.

<sup>214</sup> TODOROV. *A Análise Estrutural da Narrativa*, p. 83.

<sup>215</sup> BARTHES. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, p. 21.

<sup>216</sup> BARTHES. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, p. 21.

<sup>217</sup> BARTHES. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, p. 22.

a linguística fornece desde o princípio à análise estrutural da narrativa um conceito decisivo, porque, dando-se conta imediatamente do que é essencial em todo sistema de significação, a saber sua organização, permite por sua vez aplicar como um narrativa não é uma simples soma de proposições e classificar a massa enorme de elementos que entram na composição de uma narrativa.<sup>218</sup>

Enfim, nesses momentos iniciais do estruturalismo literário, é possível apreender uma aspiração à ciência nesses dois autores, que seriam dos seus principais. Todorov advoga mais diretamente a respeito da ligação entre o estruturalismo e as outras ciências (sociais, naturais e experimentais), enquanto Barthes é um pouco mais reticente, mas não deixa de dotar de necessidade a *teoria* com um modelo de inspiração na linguística que, doravante, também teria um encargo científico em suas bases. A ciência de Barthes não seria a da indução, mas da dedução. Nesse sentido, Barthes flertaria com o filósofo da ciência Karl Popper, já que a indução poderia levar a provar coisas “em demasia”, e a dedução seria mais adequada ao método científico<sup>219</sup>, cujos *explicandum* (asserção da coisa a ser explicada) e o *explicans* (leis e condições específicas) fomentariam a formulação teórica estruturalista.

Barthes ainda discorrerá sobre uma possível ciência literária em *Crítica e Verdade*: “uma obra é feita com escritura (...), uma *certa* ciência da literatura é possível”<sup>220</sup>, cujo modelo seria a linguística, e se fundamentaria em uma “ciência das condições do conteúdo, isto é, das formas”<sup>221</sup>. Nesse sentido, é impossível não dizer que, ao menos inicialmente, o estruturalismo irá aspirar a um local no parlamento científico, com o seu discurso com um grau de *verdade* superior aos discursos então subjetivos da literatura. Esse discurso será diferente do positivismo pretendido pelo formalismo, já que não pressuporia que *toda verdade* estaria encerrada em modelos científicos, mas se assemelharia por, mais uma vez, recorrer à linguística para estabelecer as diretrizes dessa suposta ciência.

## 7. Saindo do Laboratório

Como aconteceu com os teóricos da OPOIAZ, os estruturalistas também irão abandonar a premissa científica. É sabida a transformação de Barthes, da fase do estruturalismo para a fase do “prazer”, e de Todorov, também do estruturalismo para os

---

<sup>218</sup> BARTHES. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, p. 25.

<sup>219</sup> Cf. STERN. *Verificação Construtiva, Indução Empírica e Dedução Falibilista*.

<sup>220</sup> BARTHES. *Crítica e Verdade*, p. 216.

<sup>221</sup> BARTHES. *Crítica e Verdade*, p. 217.

estudos culturais. Aqui, mais uma vez, pode-se afirmar que em uma certa ciência literária, calcada em preceitos de outras ciências deixa escapar outros fundamentos literários.

O que é espantoso é a obviedade que se pode inferir da proposta positivista: não existe literatura sem resistência do ar, não existe literatura trancada em um laboratório<sup>222</sup>, não existe literatura que possa ser positivada a tal ponto que dela desapareçam todos os traços de suas particularidades. Quanto à tomada estruturalista, isso parece menos aberrante: sabe-se de suas subjetividades e limitações, entretanto, são justamente essas limitações que impedem a orientação científica nos moldes das exatas e das ciências experimentais. Mas é o próprio Barthes, em seu primeiro livro, *O Grau Zero da Escrita*, que parece perceber a impossibilidade de apreensão da literatura quando observa que a própria literatura estaria sempre lutando contra o estabelecido. Esse aspecto literário faria com que a apreensão literária fosse, quase sempre, descartada. A literatura seria um leão que aprendeu os truques para fugir da jaula.



(Figura 3 - Mr. West olha com admiração o Teatro Bolshoi enquanto se convence de que a União Soviética é melhor que os Estados Unidos, em *The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks* [1924], de Lev Kuleshov)

A teoria do cinema aqui explorada, por sua vez, pretende-se também como uma espécie de laboratório. Mas há ainda uma distância que é necessária sempre ter em vista: o fechamento em laboratório para desenvolver técnicas do cinema não encerra todo o processo cinematográfico. Aqui, o que está em jogo é o próprio espectador que faz com que as amarras ideológicas sempre se desenlacem. Retomando o filme

---

<sup>222</sup> Aqui são retomadas as considerações de Bruno Latour (2009, p. 23) sobre a origem da ciência moderna, isto é, “a observação de um fenômeno produzido artificialmente em um lugar fechado e protegido, o laboratório”.

supracitado de Kuleshov [figura acima], acredito que seja ínfima a afecção que o filme de *quasi*-propaganda possa aferir ao espectador atual. Mais uma vez, é somente parcial a exploração em laboratório desse teórico soviético.

Retomando Foucault, citado acima, é necessário sempre saber que, no máximo, os estudos literários e os estudos cinematográficos compartilham uma fronteira com as ciências empíricas, mas nunca se integrarão totalmente a essa comunidade. Isso não quer dizer que é impossível reconhecer traços, na teoria da literatura ou na teoria do cinema, que sejam derivados das ciências exatas e experimentais. Esses traços, claro, fazem com que o conhecimento produzido por essas teorias seja um conhecimento sempre híbrido, condição própria do conhecimento, como parece apontar Bruno Latour<sup>223</sup>.

Marcio Goldman realiza uma análise da obra de Lévi-Strauss que talvez nos seja exemplar:

O próprio Lévi-Strauss sugere (...) a possibilidade do que se poderia chamar de leitura científica ou científicista: a demarcação de um objeto preciso, um método para tratar desse objeto, os problemas que vão sendo solucionados, as soluções às quais vai se chegando e, eventualmente, as generalizações que se consegue desenvolver. Quer dizer, uma obra científica presa a um corpo disciplinar específico, que é o da antropologia social ou cultural. Mas é possível, também, fazer uma leitura que poderíamos chamar de filosófica ou antropológica, no sentido etimológico do termo, ou seja, na obra de Lévi-Strauss está presente uma certa ideia do que é o ser humano, quer dizer, uma “antropologia” no sentido estrito do termo, não apenas no sentido de uma antropologia cultural ou social<sup>224</sup>.

Essas leituras que afirmam que as teorias aqui estudadas são apenas ciência ou só cultura, são totalmente equivocadas, para não dizer levianas. Ao que parece, o estudo da literatura e o estudo do cinema não devem ser denotados como exclusivas de um campo ou de outro. A Teoria da Literatura e a Teoria do Cinema são, ao que parece, necessariamente fronteiriças.

Nesse sentido, as teorias do cinema e as teorias da literatura são um processo bastante contraditório: ao passo que certa teoria da literatura e certa teoria do cinema não foram capazes de fundar uma epistemologia e ontologia próprias, e daí não conseguirem se enquadrar na noção moderna de ciência, é essa mesma impossibilidade que aponta a modernidade dessas teorias e, ademais, as outras que não se pretendiam, assim, tão modernas também são participantes disso a partir do momento em que não esperam mais a divisão tão clara dos campos do saber. Se for pensado que existe uma

---

<sup>223</sup> Cf. LATOUR. *Jamais Fomos Modernos*.

<sup>224</sup> GOLDMAN. *Lévi-Strauss, a ciência e as outras coisas*, p. 43-44.

crise atual nos estudos literários, derivante da diluição das fronteiras entre os campos do saber, essa seria, também, a solução da crise que Husserl apontava em 1930.

Bruno Latour irá afirmar que “a epistemologia, as ciências sociais, as ciências do texto, todas têm uma reputação, contanto que permaneçam distintas”<sup>225</sup>. Será que o problema aqui não é, pois, de reputação? A história da teoria da literatura, que sempre se remete aos Formalistas Russos como seus fundadores por terem criado um estudo autônomo da literatura, forjou um centramento na *literariedade*, que é bastante parcial, mas que justifica a distinção entre os estudos literários e os outros campos do saber. Os teóricos formalistas, principalmente aqueles da OPOIAZ, *não propunham como solução o isolamento somente da literatura*, para daí manter certa reputação, mas essa suposta ciência literária que combateria, principalmente, os simbolistas russos. Mas essa mesma tentativa de ciência positiva da literatura somente justifica o aspecto fronteiro dos estudos literários – e também dos cinematográficos. Paul Feyerabend aponta que esse é justamente um dos maiores pecados das ciências: “Simplifica a ‘ciência’ pela simplificação de seus participantes: primeiro, define-se um campo de pesquisa. Esse campo é separado do restante da história (...) e recebe uma ‘lógica’ própria”<sup>226</sup>. Essa separação, contudo, é muito mais praticada pelos historiadores da teoria do que pelos próprios teóricos formalistas.

Donde pode-se concluir que a leitura que foi realizada sobre os formalistas russos, e que é replicada pelo senso comum teórico, não explora as complexidades desses trabalhos, pois não existe uma simples aplicação da linguística nos estudos literários que daí se formula uma ciência *quasi*-positiva da literatura. Ademais, até mesmo o *centramento* do estudo no texto literário é somente parcial – algo que poderia ser afirmado mais sobre a *literariedade* do que sobre o *estranhamento*, aquele muito mais próximo ao Círculo Linguístico de Moscou e este à OPOIAZ. Por isso se torna importante a distinção entre os objetivos dos dois grupos.

Essas formulações teóricas, por mais que se proclamem isentas – e esse é o aspecto mais fortemente científico do formalismo e das teorias da montagem –, constroem uma série de complicações político-ideológicas, como foi possível perceber nas teorias do cinema. Aqui, não é um simples estudo dos processos da montagem, mas uma construção e uma visão ideológica que desembocam na própria prática filmica. Nesse sentido, é possível inferir, inclusive, as posições políticas dos teóricos aqui

---

<sup>225</sup> LATOUR. *Jamais Fomos Modernos*, p. 11.

<sup>226</sup> FEYERABEND. *Contra o método*, p. 33.

estudados: a total aderência ao comunismo de Kuleshov e o anarcoindividualismo de Vertov.

A multiplicidade de temas e sistemas semióticos aos quais se dedicaram os formalistas ajuda a compreender a amplitude daqueles teóricos, que se debruçaram sobre outros aspectos do texto além do estudo linguístico. Mas, talvez, o que seja de mais moderno nessa teoria é um aspecto que quase sempre passa despercebido e que está incrustado no conceito de *estranhamento* e também na própria pesquisa cinematográfica de Kuleshov e Vertov: o leitor, o espectador. É aqui que começa a se destacar essa figura que terá uma centralidade nos estudos literários e nos estudos cinematográficos ao longo do século XX. Os formalistas já apontavam a complexidade desta da questão do autor e é nesse sentido, nesses polos leitor/autor, que faz mais sentido a frase final de Barthes em *A Morte do Autor*: “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor”.

## Capítulo 2: *Cahiers du cinema* e Roland Barthes: Autor/Leitor

---

*“Escrevo na terceira pessoa do singular, assim me sinto seguro, espero não morrer logo.”*

Péter Esterházy,  
*Os Verbos Auxiliares do Coração.*

*“In the shadowplay, acting out your own death, knowing no more, as the assassins all grouped in four lines, dancing on the floor, and with cold steel, odour on their bodies mad a move to connect, but I could only stare in disbelief as the crowds all left”.*

Joy Division,  
*Shadowplay*

A questão do autor é um dos aspectos sobre o qual o Formalismo Russo como um todo, e a OPOIAZ em particular, não deram uma resposta ou, melhor dizendo, apenas encontraram uma resposta vacilante, como é possível perceber em um dos mais clássicos textos do grupo de São Petersburgo, *Como É Feito o Capote de Gogol*, de Boris Eikhenbaum. Como o próprio nome diz, o texto é um estudo sobre a obra de Gogol, focando principalmente na construção textual realizada pelo autor de *O Capote*. A novela narra a história de Akaki Akakiévitch, um funcionário público responsável por copiar documentos. Na repartição em que trabalha, Akaki é constantemente motejado pelos colegas principalmente pelo capote que usa: velho, rasgado e remendado. O funcionário, cansado de tamanha zombaria, acaba fazendo esforços descomunais para comprar um novo casaco. Quando enfim consegue realizar a compra, Akaki é saudado pelos colegas e convidado para uma festa. Saindo dessa festa, o capote é roubado. Nas peripécias para reavê-lo, ele nada consegue e acaba por morrer de desgosto. Volta como fantasma para assombrar pessoas em uma ponte, até conseguir assombrar o funcionário que nada fez para tentar pegar de volta seu capote e “a partir desta noite as aparições do funcionário fantasma deixaram de ocorrer”<sup>227</sup>.

Eikhenbaum, curiosamente, começa a análise do texto de Gogol afirmando: “a composição da novela depende em grande parte da participação do tom pessoal do autor em sua estrutura”<sup>228</sup>. Para justificar tal colocação, o analista da obra nos leva a um passeio em torno dos relatos a respeito da vida pessoal de Gogol, enfatizando que, nas suas leituras públicas, o autor de *O Capote* se utilizava de certos tons e sons. Essas leituras públicas revelariam, segundo Eikhenbaum, a altivez de Gogol para a comédia e também a justificação de porque ele utilizaria a narrativa *direta*. O autor, então, seria ao mesmo tempo intérprete e herói verdadeiro que domina todos os procedimentos.

A colocação da vida pessoal do autor para justificar certos procedimentos artísticos é de extrema contradição com o que está afirmado nas últimas páginas do texto: “nem uma só frase da obra literária *pode ser* em si uma 'expressão' direta dos sentimentos pessoais do autor, mas é sempre construção e jogo – *não podemos e não devemos* ver em semelhante texto senão um certo procedimento artístico, nada mais”<sup>229</sup>. Ora, ele afirma isso logo depois de dizer que, em *O Capote*, o que temos “não é um

---

227 GOGOL. *O Capote*, p. 49.

228 EIKHENBAUM. *Como É Feito o Capote de Gogol*, p. 227.

229 EIKHENBAUM. *Como É Feito o Capote de Gogol*, p. 240.

narrador, é um Gogol intérprete, até comediante, que transparece no texto”<sup>230</sup>. Temos ou não a presença do autor na construção do texto? Eikhenbaum reconhece o seu fraco desempenho na questão do autor, classificando que, em sua análise, transparece um impasse da ciência. Qual seria esse impasse? “O autor, homem sensível que experimenta tal ou qual humor, não pode nem deve ser recriado a partir de sua criação”<sup>231</sup>, e completa afirmando que o texto não é uma “projeção da experiência psicológica”<sup>232</sup>.

De certa forma, a problematização do autor será retomada naquela França da década de 1950 e de 1960, onde um debate polarizou ao menos duas posições: a *politique des auteurs*, promovida pela revista *Cahiers du Cinéma* e pela *nouvelle vague*, e a morte do autor, derradeiro ato da teoria estruturalista literária francesa, proclamado por Roland Barthes. Este presente capítulo pretende discutir as condições de surgimento dessas duas posições e as problemáticas oriundas de posições tão distintas quando se trata do autor e sua relação com suas obras.

Ao contrário do capítulo anterior, em que discuto a formulação geral tanto da teoria do cinema quanto da teoria da literatura – a pretensão científica positiva e sua impossibilidade –, encena-se agora um ponto particular dos problemas que as teorias desenvolveram ao longo do século XX. Aqui, portanto, não apresento o estudo do estruturalismo como formação epistemológica complexa – como tentei com o Formalismo –, mas apenas destaco um dos pontos primordiais da discussão do pós-guerra, a saber, o autor, que também será colocada na teoria do cinema via a *politique des auteurs*.

Barthes é um dos principais teóricos da literatura do pós-guerra e o grande nome do estruturalismo literário. Destaco aqui Barthes por ter apresentado, durante toda sua jornada teórica, uma inquietação a respeito dessa figura ímpar da literatura, a saber, o autor. Paralelamente ao autor, Barthes refletirá também sobre o seu polo quase oposto: o leitor, esse que é o local da crítica e da teoria por excelência. Polos quase opostos porque Barthes parece querer dinamizar a relação entre eles a ponto de extenuar a sua diferença.

Barthes irá escrever uns dos textos mais clássicos e polêmicos da teoria da literatura do século XX, que tem o impactante nome de *A Morte do Autor*. Seu texto irá

---

230 EIKHENBAUM. *Como É Feito o Capote de Gogol*, p. 239.

231 EIKHENBAUM. *Como É Feito o Capote de Gogol*, p. 240.

232 EIKHENBAUM. *Como É Feito o Capote de Gogol*, p. 240.

fomentar uma discussão que transparece até a nossa atualidade: como lidar com a figura juridicamente “dona” do texto, mas que, enquanto obra de arte, se torna cada vez mais aberta, cada vez mais exposta a interpretações? Enfim, Barthes parece desvelar a tensão jamais esquecida e sempre existente entre crítico/teórico e o autor (jurídico) do texto. A pergunta que parece ser levantada por Barthes é: quem é o “dono” do texto, o autor que o criou ou o leitor que recriou aquelas palavras para si? É importante notar que Barthes nunca descartou a noção de *autoria*, que deixa de estar colada à noção de autor.

Diferente dessa premissa e desse pensamento extremamente complexo, a *Cahiers du Cinéma* irá forjar uma figura do autor em um movimento muito menos refinado. Isso não impede, contudo, que a sua construção não seja contraditória e complexa. Porém, o que parece ter entrado para a história do senso comum da crítica é a figura do cineasta-autor, aquele que expressaria um “eu” em seu filme. O cinema, dessa forma, ganha o seu *status* de arte não mais através de certos procedimentos tidos como imanescentes – como a tentativa de qualifica-lo pela montagem, como visto no capítulo anterior, por exemplo –, mas por ser realizado por essa figura que faz a arte, ou seja, o artista. O “cinema de autor” se torna um imperativo valorativo de um certo tipo de filme e de cinema. Essa valorização é replicada infinitamente fazendo com que se construa ao menos um binarismo no cinema: um “cinema de arte” do autor e o “cinema de entretenimento” da indústria.

Essa construção do autor no cinema pelo senso comum, entretanto, não expõe as contradições e os problemas de definição do conceito que a própria revista que o forjou, a *Cahiers*, parecia perceber. Enfim, esse autor do cinema, ainda tão celebrado, principalmente por uma parte da crítica – e por cineastas – mais do que pela teoria contemporânea do cinema, repete o conceito sem perceber os impasses que ele próprio desencadeia.

Este capítulo, portanto, pretende discutir esse problema do senso comum da autoria do cinema, sob a luz da própria *Cahiers* e, também, através da problematização que Barthes faz a respeito do autor. É interessante notar que esses dois discursos – a criação do autor no cinema e a morte do autor na literatura – ocorrem em um mesmo momento na França: as décadas de 1950 e de 1960. Enfim, também abordarei a respeito do porquê da emergência de discursos tão díspares num mesmo contexto histórico e geográfico.

Focarei, portanto, no pensamento de Roland Barthes, como crítico e teórico que armou a guilhotina do autor, para falar da teoria e da crítica literária em seus textos *O*

*Grau Zero da Escrita, Introdução à Análise Estrutural da Narrativa, A Morte do Autor e Sade Fourier Loyola*. Quanto ao cinema, utilizarei textos de diversos autores da *Cahiers* ao longo da década de 1950 – o apogeu – e de 1960 – o perigeu da *politique*.

Uma primeira distinção aqui é recomendada: diferente do “movimento” estruturalista, em que Barthes é grande nome, os críticos da *Cahiers du Cinéma* não promoviam e nem pregavam um estudo científico do cinema em um sentido estrito do termo. Essa distinção entre crítica e ciência pode ser evocada pelo próprio Roland Barthes, em seu texto *Crítica e Verdade*. O teórico francês distingue uma crítica antiga – que “teve por função tradicional julgar”<sup>233</sup> e que era conformista, “isto é, conforme os interesses dos juizes”<sup>234</sup> – e outra nova, subversiva, uma “crítica que não precisa julgar, basta falar da linguagem, ao invés de a usar”<sup>235</sup>.

Porém, Barthes transitou também, ao longo de sua extensa obra, ao lado de uma ciência e de uma não ciência, muitas vezes as misturando, ou, como ele preferiria, sendo parte dessa nova crítica que ocupa “um lugar intermediário entre a ciência e a leitura”<sup>236</sup>. Em um texto seu, *Escritores e Escreventes*, ele parece definir uma figura que não faz o papel nem de julgador e nem de cientista, o escritor-escrevente, cuja função “só pode ser paradoxal: ele provoca e conjura ao mesmo tempo; formalmente, sua palavra é livre, subtraída à instituição da linguagem literária, e entretanto, fechada nessa mesma liberdade”<sup>237</sup>. Paradoxalmente, de novo, a premissa de Barthes se assemelharia à ambição de Husserl: não é só ciência, não é só filosofia.

Tomar esse crítico francês, esse escritor-escrevente, como objeto de estudo, apresenta uma série de complicações. A primeira é sua extensa obra, que se transforma radicalmente com o passar dos anos, tornando difícil afirmar que Barthes assume somente uma única posição ao longo de toda a vida. A outra, que advém desta, é a pergunta que Jacques Derrida coloca em *As Mortes de Roland Barthes*: “como fazer para aceder a este plural? Com o quê?”<sup>238</sup>. A morte do autor não é o único momento da morte na obra de Barthes, como bem demonstra Derrida. E quando retomado o nome próprio de Barthes, se declara “energicamente, o desaparecimento do único; quero dizer: a singularidade de uma morte inqualificável. (...) A morte se inscreve no nome

---

<sup>233</sup> BARTHES. *Crítica e Verdade*, p. 190.

<sup>234</sup> BARTHES. *Crítica e Verdade*, p. 190.

<sup>235</sup> BARTHES. *Crítica e Verdade*, p. 190.

<sup>236</sup> BARTHES. *Crítica e Verdade*, p. 221.

<sup>237</sup> BARTHES. *Escritores e Escreventes*, p. 38.

<sup>238</sup> DERRIDA. *As Mortes de Roland Barthes*, p. 265.

mesmo, para se dispersar de imediato”<sup>239</sup>. Quero dizer com isso que colher as impressões que o autor desperta ao longo da obra de Barthes é um trabalho árduo, por ser extremamente movediço, e, por isso, pontuei alguns momentos em que a questão da autoria é colocada em questão.

Algo semelhante poderia ser dito a respeito da *Cahiers*: obra longa, plural, rica, de múltiplas posições e colocações (e contradições), com focos diversos e lentes diferentes ao longo dos vinte anos aqui colocados em pauta. Esse ponto será discutido a seguir, porque, para a argumentação aqui construída, a posição nem sempre consensual entre os críticos da revista será imprescindível.

### **1. *Politique des Auteurs*: os debates na *Cahiers Du Cinéma***

Durante suas duas primeiras décadas de existência, a revista *Cahiers Du Cinéma* realizou uma reflexão constante a respeito do autor. Talvez o texto mais divulgado nesse sentido seja o de André Bazin, *De la politique des auteurs*, publicado na edição número 70, de abril de 1957. Entretanto, o texto que inaugura essa questão de forma contundente é o texto de Truffaut, *A Certain Tendency of the French*, como afirma Dudley Andrew: a edição número 31<sup>240</sup>, em que se publicou esse texto “marca o nascimento do verdadeiro espírito da *Cahier du Cinéma*”<sup>241</sup>.

Nesse *quasi*-manifesto, Truffaut irá argumentar contra uma suposta “tradição de qualidade”, centrada na figura do roteirista e nas adaptações literárias – sobretudo de grandes clássicos – e a favor de uma nova maneira de se fazer cinema, doravante intitulado de *politique des auteurs*. Esse manifesto é tido por Antoine de Baecque como “provavelmente o texto crítico a empreender a mais vigorosa ruptura na história da

---

<sup>239</sup> DERRIDA. *As Mortes de Roland Barthes*, p. 265-266.

<sup>240</sup> Desde os primeiros volumes da revista, a preocupação com o autor do filme vai estar em pauta. Por exemplo, Pierre Kast, em 1951, apontava certos problemas no cinema francês, como a questão da distribuição de filmes – que será retomada em 1957 – e o porquê de os cinemas inglês e estadunidense serem “melhores” que o francês, discussão essa que remete à questão central das preocupações de Lev Kuleshov ainda na Rússia, como vimos no capítulo anterior. A diferença pontual dessa problemática entre Kuleshov e Kast, é que o primeiro acredita que é na forma filmica e na técnica que o cinema europeu peca, enquanto o segundo acredita que a culpa é de certa censura a temas de filmes. Por outro lado, uma “falência” artística parece ter sido acarretada pela interferência dos distribuidores em relação ao filme, sendo o cineasta sempre “obrigado a fazer muitas concessões de sentido do que ele quer dizer se escolhe expressões diretas de ideias [obliged to make a great many concessions on the meaning of what He wants to say if He chooses straightforward expression of ideas]” (KAST, 1985, p. 228). É a partir dessa conclusão que o crítico acredita em certa impossibilidade autoral sob o jugo dos distribuidores e do sistema de produção francês.

<sup>241</sup> ANDREW. *André Bazin*, s/p. [marks the birth of the real spirit of Cahiers du Cinéma].

arte”<sup>242</sup>, já que é nele que se fundaria a suspensão de um cinema de produtores, distribuidores e de “bom gosto” para surgir um “cinema impuro”, “cinema marginal”, “cinema pobre”, articulado na figura do autor cinematográfico<sup>243</sup>.

A “tradição de qualidade” seria, sobretudo, um realismo psicológico, que pegaria “emprestadas” as fórmulas do cinema estadunidense para “aplicá-las” no cinema francês. Essa tradição ganharia força, já que teria a “admiração da imprensa estrangeira, defendendo a bandeira francesa duas vezes por ano em Cannes e em Veneza onde, desde 1946, regularmente ganham medalhas, leões de ouro e *grands prix*”<sup>244</sup>. O texto faz duros ataques contra o cinema francês da época, em que a qualidade seria somente a da “produção”, sendo realizado sem nenhum talento. Os cineastas talentosos, por sua vez, “não foram capazes o suficiente para se distinguir dos outros”<sup>245</sup>. Era preciso os novos autores entrarem em cena para “salvar” o cinema francês.

O texto de Truffaut foi extremamente polêmico na sua época, sendo tachado de dogmatismo crítico ou de moralista<sup>246</sup>. Mas, mesmo com essas críticas, o cineasta francês se torna a ponta da lança de sua geração crítica e as revistas *Cahiers* e *Arts* se prontificam para defender o jovem crítico e futuro cineasta. Importante lembrar que o texto não fora publicado sem a benção de Bazin, e, posteriormente, foi também esse crítico que construiu a ponte para manter, de forma minimamente sustentável, a relação entre a revista e o cinema (e os cineastas) francês(es). É por entre essas querelas que o texto de Truffaut fomenta que a *politique des auteurs* e todo o culto ao autor vai se fortalecendo criticamente, culminando na *nouvelle vague*, momento em que os críticos se tornam cineastas e passam a *praticar* como autores cinematográficos todas as antigas colocações de suas críticas.

A resposta mais estridente de Bazin ao texto de Truffaut é *De la politique des auteurs*. O texto não é uma ode à *politique*; antes, Bazin discute como e em até que nível é possível pensar o autor no cinema. O primeiro ponto que ele chama atenção é a prática crítica da *Cahiers*: o crítico que mais gosta do filme escreve sobre ele, o que leva

---

<sup>242</sup> BAECQUE. *Cinefilia*, p. 161.

<sup>243</sup> Comolli, já pensando em outra época, a saber, a do combate às mídias de massa contemporâneas, talvez sintetize bastante bem o porquê da colocação de Baecque: “Mudar de lógica é mudar de prática” (COMOLLI, 2008, p. 27).

<sup>244</sup> TRUFFAUT. *A Certain Tendency in French Cinema*, p. 9. [the admiration of the foreign press, defend the French flag twice a year at Cannes and at Venice where, since 1946, they regularly carry off medals, golden lions and grands prix].

<sup>245</sup> TRUFFAUT. *A Certain Tendency in French Cinema*, p. 17. [hasn’t been sufficient to enable one to distinguish them from others].

<sup>246</sup> Cf. BAECQUE. *Cinefilia*, p. 183.

aos que mais aderem à *politique* a “tirar o melhor dele [do filme] no final das contas, e, certo ou errado, eles sempre veem nos seus diretores favoritos a manifestação de algumas qualidades específicas”<sup>247</sup>. Essa escolha faria com que a revista parecesse que *pratica* – palavra de Bazin – essa política. Mas essa política não é unânime e nem consensual:

Nossos gostos e desgostos em comum são numerosos o suficiente para nos unir; e ainda que eu não veja o papel do *auteur* no cinema da mesma maneira que François Truffaut ou Eric Rohmer, por exemplo, isso não me faz parar de acreditar, de certa maneira, no conceito de *auteur* e muitas vezes compartilhando suas opiniões, ainda que nem sempre seus amores passionais.<sup>248</sup>

Os exemplos de críticos apaixonados acima mencionados, Truffaut e Rohmer, são também críticos que vieram a se tornar cineastas.

Bazin recorre, brevemente, à construção da figura do autor: afirma que somente no final do século XVIII o conceito de autor foi “legalmente cristalizado, com *royalties*, deveres e responsabilidades”<sup>249</sup>, e que só no século XIX “copiar ou plagiar realmente começou a ser considerado uma ruptura profissional que desqualifica seu perpetrador”<sup>250</sup>. Mesmo vista como uma “evolução” da sociedade, a personalização de uma obra, para Bazin, não pode ser vista como algo definidor da cultura. O que ele argumenta a seguir, no seu texto, é que não são os autores que definem o cinema francês, italiano ou estadunidense e, muito menos, a cultura daqueles países. Ao contrário, “o cinema americano foi capaz, de uma maneira extraordinariamente competente, de mostrar a sociedade americana exatamente como ela queria se ver; mas não de maneira passiva absolutamente, como um ato simples de satisfação e escape, mas dinamicamente”<sup>251</sup>. O artista em geral e o *auteur* não se distinguiriam por si

---

<sup>247</sup> BAZIN. *On the politique des auteurs*, p. 248. [get the best of it in the end, for, rightly or wrongly, they always see in their favorite directors the manifestation of the same specific qualities]

<sup>248</sup> BAZIN. *On the politique des auteurs*, p. 249. [Our common likes and dislikes are numerous enough and strong enough to bind us together; and although I do not see the role of the *auteur* in the cinema in the same way as François Truffaut or Eric Rohmer for example, it does not stop me believing to a certain extent in the concept of the *auteur* and very often sharing their opinions, although not always their passionate loves]

<sup>249</sup> BAZIN. *On the politique des auteurs*, p. 250. [crystallized legally, with his royalties, duties and responsibilities]

<sup>250</sup> BAZIN. *On the politique des auteurs*, p. 250. [copying or plagiarism really began to be considered a professional breach that disqualified its perpetrator]

<sup>251</sup> BAZIN. *On the politique des auteurs*, p. 251. [the American cinema has been able, in an extraordinarily competent way, to show American society Just as it wanted to see itself; but not at all passively, as a simple act of satisfaction and escape, but dynamically]

mesmos, seriam, ambos, frutos da sociedade em que vivem<sup>252</sup>. Um dos pontos criticáveis na *politique des auteurs* seria o fato de que um diretor considerado autor não poderia falhar nunca, o que daria ao artista “imunidade de cometer erros, o que seria um atributo divino”<sup>253</sup>.

O crítico francês exemplifica as suas críticas em relação à *politique* utilizando, como exemplo, o filme *Confidential Report*<sup>254</sup>, de Orson Welles, em comparação com o grande clássico desse diretor: *Cidadão Kane*. Aquele seria melhor do que este porque apresentaria mais participação do autor, isto é, ele não seria apenas o diretor do filme. A contradição apontada por Bazin se dá porque ele acredita que *Cidadão Kane*, a despeito da *politique des auteurs*, é, sim, um filme maior do que *Confidential Report*. Mas essa avaliação não procederia para os defensores da *politique*, pois estes acreditavam cegamente que quanto mais o diretor estivesse envolvido na realização, melhor seria o filme<sup>255</sup>.



(Figura 4 - Orson Welles, em *Confidential Report* [1955], filme que, segundo André Bazin, apesar de ter mais traços autorais, não é melhor do que *Cidadão Kane*)

<sup>252</sup> Ou, como argumenta Bazin: “o individual transcende a sociedade, mas a sociedade está também e acima de tudo dentro dele [the individual transcends society, but society is also and above all within him]” (BAZIN, 1985, p. 251). O gênio não seria independente, e sim uma combinação “de talentos pessoais inquestionáveis, um presente das fadas, e um momento da história? O gênio é uma Bomba-H. [of unquestionably personal talents, a gift from the fairies, and a moment in history? Genius is an H-bomb]” (BAZIN, 1985, p. 252).

<sup>253</sup> BAZIN. *On the politique des auteurs*, p. 252. [immunity against making mistakes, which could only be divine attributes]. E Deus, para Bazin, citando Sartre, não é um artista, e a genialidade, seria “resultado de uma sortuda combinação de circunstâncias em que há um momento precário de equilíbrio entre talento e mentalidade, brilhos fugazes que não comprovam as qualidades pessoais criativas. [results of a fortunate combination of circumstances in which there is a precarious moment of balance between talent and milieu, these fleeting brilliancies do not prove all that much about personal creative qualities]” (BAZIN, 1985, p. 252-253).

<sup>254</sup> Apesar de ser conhecido mais como *Mr. Arkadin*, utilizo o nome utilizado no material consultado. No Brasil, ganhou o nome de *Grilhões do Passado*.

<sup>255</sup> A posição dos defensores da *politique* ainda tenta se sustentar pela psicologia artística que prevê que, ao final da vida, os grandes pintores ou músicos não deixam decair a qualidade de suas obras. A lei geral seria que um grande talento não envelhece, apenas matura. O ponto positivo para o crítico francês, nessa lógica, seria constatar que não necessariamente um filme realizado quando o cineasta é jovem seria melhor do que quando ele é maduro, podendo, inclusive, ocorrer o contrário.

Para Bazin, a questão central seria esta: “é uma simples questão da aparência de confronto entre a inspiração subjetiva do criador e a situação objetiva do cinema, e isso é o que a *politique des auteurs* se recusa a ver (...) em outras palavras, tudo o que eles querem conservar é da equação *auteur* mais *assunto* = o *trabalho* é o *auteur*, enquanto o assunto é reduzido a zero”<sup>256</sup>. E acrescenta o crítico:

Como a distinção aprendida na escola entre forma e conteúdo. Para se beneficiar da *politique des auteurs* alguém primeiro tem que merecer, e quando isso acontece essa escola crítica clama para distinguir entre verdadeiros *auteurs* e diretores, mesmo os mais talentosos. (...) então essa concepção do autor não é compatível com a distinção *auteur*/assunto, porque é de maior importância descobrir se um diretor é merecedor de entrar no seleto grupo de *auteurs* do que julgar quão bem ele utilizou seu material. Para certo nível ao menos, o *auteur* é um assunto para si mesmo; não importando o cenário, ele [o diretor] sempre conta a mesma história, ou, em caso da palavra “história” ser confusa, vamos dizer que ele tem a mesma atitude e passa os mesmos julgamentos morais na ação e nos seus personagens. Jacques Rivette disse que um *auteur* é alguém que fala em primeira pessoa. É uma boa definição, vamos adotá-la.

A *politique des auteurs* consiste, resumidamente, em escolher o fator pessoal na criação artística como um estandarte de referência e, então, assumir que ele continua e até progride de um filme para o outro. É reconhecido que existem certos filmes importantes que escapam a esse teste, mas esses serão sistematicamente considerados inferiores àqueles em que o carimbo pessoal do *auteur*, não importando quão ordinário seja o cenário, possa ser percebido mesmo que minimamente.<sup>257</sup>

Bazin faz também um *mea-culpa* a respeito da *politique*, já que não é a sua intenção aviltar ou descartar todo o movimento de críticos. Apesar de censurar certa aleatoriedade de alguns procedimentos adotados na *Cahiers*, ele vê com bons olhos outros desenvolvimentos críticos adotados na revista, sobretudo a relativização de uma

---

<sup>256</sup> BAZIN. *On the politique des auteurs*, p. 255. [it is a simply a question of the appearance of a clash between the subjective inspiration of the creator and the objective situation of the cinema, and this is what the *politique des auteurs* refuses to see. (...) In other words, all they want to retain in the equation *auteur* plus *subject* = *work* is the *auteur*, while the subject is reduced to zero]

<sup>257</sup> BAZIN. *On the politique des auteurs*, p. 255. [as the distinction one learnt at school between form and content. To benefit from the *politique des auteurs* one first has to be worthy of it, and as it happens this school of criticism claims to distinguish between true *auteurs* and directors, even talented ones. (...) so this conception of the author is not compatible with the *auteur*/subject distinction, because it is of greater importance to find out if a director is worthy of entering the select group of *auteurs* than it is to judge how well he has used his material. To a certain extent at least, the *auteur* is a subject to himself; whatever the scenario, he always tells the same story, or, in case the word ‘story’ is confusing, let’s say he has the same attitude and passes the same moral judgments on the action and on the characters. Jacques Rivette has said that an *auteur* is someone who speaks in the first person. It’s a good definition, let’s adopt it. The *politique des auteurs* consists, in short, of choosing the personal factor in artistic creation as a standard of reference, and then assuming that it continues and even progresses from one film to the next. It is recognized that there do exist certain important films of quality that escape this test, but these will systematically be considered inferior to those in which the personal stamp of the *auteur*, however run-of-the-mill the scenario, can be perceived even minutely]

crítica impressionista que ditava os parâmetros até então, e também por elevar o cinema a um nível artístico “adulto”, ou seja, por igualá-lo a outras artes: “o que eu gosto na *politique des auteurs* é que ela reage contra uma aproximação impressionista enquanto mantém o melhor dela”<sup>258</sup>. A parte positiva da crítica impressionista é o ponto de partida do que seria uma apreciação de gosto e sensibilidade dos críticos. A esse gosto e a essa sensibilidade se uniria uma natureza “metodológica” que se limita pela definição de *auteurs*. O problema que Bazin aponta ao longo de todo o seu texto se coloca mais uma vez: “o critério da *politique des auteurs* é muito difícil de formular, e tudo se torna altamente arriscado”<sup>259</sup>. Esse perigo é definido como “um culto da personalidade estética”<sup>260</sup>.

Em contraste a esse culto à personalidade de determinado diretor individualmente, o crítico francês acredita que o problema de autoria no cinema estadunidense deveria ser visto de outra forma: não a genialidade de um eventual *auteur*, mas “o gênio do sistema, a riqueza de sua sempre-vigorosa tradição, e sua fertilidade quando entra em contato com novos elementos”<sup>261</sup>.

Para concluir o seu texto, Bazin afirma que

*A politique des auteurs* parece, para mim, controlar e defender uma verdade essencialmente crítica de que o cinema precisa mais do que outras artes, precisamente porque um ato verdadeiro de criação artística é mais incerto e vulnerável no cinema do que em outros lugares. Mas sua prática exclusiva leva a outro perigo: a negação do filme em benefício do elogio de seu *auteur*. (...) isso não significa que alguém tem que negar o papel do *auteur*, mas simplesmente devolver a ele as preposições que sem elas o não-*auteur* permaneça nada mais do que um conceito manco. *Auteur*, sim, mas do que?<sup>262</sup>

Esse *auteur*, do *que*, seria ainda discutido em dois debates publicados na revista francesa. O primeiro conta com a participação de André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Roger Leenhardt, Jacques Rivette e Eric Rohmer, intitulado *Six personnages en quête d'auteurs: débat sur le cinéma français* [Seis personagens em

---

<sup>258</sup> BAZIN. *On the politique des auteurs*, p. 256. [What I like about the *politique des auteurs* is that it reacts against the impressionist approach while retaining the best of it]

<sup>259</sup> BAZIN. *On the politique des auteurs*, p. 256. [the criteria of the *politique des auteurs* are very difficult to formulate the whole thing becomes highly hazardous]

<sup>260</sup> BAZIN. *On the politique des auteurs*, p. 257. [an aesthetic personality cult]

<sup>261</sup> BAZIN. *On the politique des auteurs*, p. 258. [the genius of the system, the richness of its ever-vigorous tradition, and its fertility when it comes into contact with new elements]

<sup>262</sup> BAZIN. *On the politique des auteurs*, p. 258. [the *politique des auteurs* seems to me to hold and defend an essential critical truth that the cinema needs more than other arts, precisely because an act of true artistic creation is more uncertain and vulnerable in the cinema than elsewhere. But its exclusive practice leads to another danger: the negation of the film to the benefit of praise of its *auteur*. (...) this does not mean one has to deny the role *auteur*, but simply give him back the preposition without which the noun *auteur* remains but a halting concept. *Auteur*, yes, but what of?]

busca de autores: debate sobre o cinema francês], de maio de 1957. No segundo, já com figuras diferentes e em outra fase da revista, tem a presença de Jean-Louis Comolli, Jean'André Fieschi, Gérard Guégan, Michel Mardore, Claude Ollier e André Téchiné que teve como nome *Vingt ans après: le cinéma américain et la politique des auteurs* [Vinte anos depois: o cinema americano e a política dos autores]. As balizas críticas, já no primeiro debate, não são unânimes, como tampouco são concordantes os críticos da *Cahiers*.

A problemática da interferência de distribuidores dos filmes no próprio processo da criação é um dos primeiros pontos importantes mencionado no debate supracitado, de 1957, que começa com o tema “a presente situação do cinema francês”<sup>263</sup>, na fala de Bazin. Kast começa o debate discutindo a influência dos produtores do filme e refuta a distinção entre dois tipos de cinema: o de *auteur* e o comercial<sup>264</sup>. Porém, com a interferência dos outros debatedores, esse problema é colocado de uma forma mais complexa: dois meios de se fazer cinema são colocados em debate, o autoral e o de gênero (ou comercial). Kast tenta refutar esse argumento ao afirmar que essa distinção não é prática, já que os filmes de *auteur* e os comerciais são feitos da mesma maneira e sob as mesmas condições.

Leenhardt compara, então, a crítica cinematográfica com a crítica literária:

Vamos imaginar que ao invés de falar do estado corrente do cinema francês, nós somos críticos literários falando sobre o estado corrente da novela ou literatura na França e as comparando com a literatura inglesa ou americana. Nós iremos perceber que nesse ano e nos anos anteriores há muito pouco que alguém pode dizer sobre a literatura francesa, e isso não irá surpreender ninguém. O que nós temos que determinar é se nós estamos falando como críticos literários de uma posição acima da cultura, ou de uma posição de profissionais da indústria. Elas são duas coisas diferentes. A distinção que tem de ser feita é muito menos entre filmes de *auteur* e gêneros e muito mais entre cinema ordinário e os esforços desses novos criadores que representam novas tendências.<sup>265</sup>

---

<sup>263</sup> Bazin, Kast *et alii*, *Six Characters in Search of auteurs*, p. 31. [the present situation of French cinema]

<sup>264</sup> Kast retoma sua posição em relação aos produtores: “os distribuidores realmente controlam a produção e eles exibem uma completa falta de imaginação. Eles fazem a mesma coisa de novo e de novo utilizando uma arbitrariedade absoluta e uma interpretação uniforme do gosto do público como pretexto” [the distributors really control production and they display a complete lack of imagination. They do the same thing over and over again using an absolutely arbitrary and uniform interpretation of public taste as the pretext] (BAZIN, KAST *et alii*, 1985, p. 33).

<sup>265</sup> [Let's imagine that instead of talking about the current state of French cinema, we are literary critics talking about the current state of novel or literature in France and comparing it with the English or American literature. We would perceive that this year or for the years ahead there is very little one can say about the French literature, and that wouldn't surprise anyone. What we have to establish is whether we are speaking as literary critics from a position above culture, or from the position of professionals in the industry. They are two very different things. The distinction to be made is much less between *auteur* films and genres and much more between run-of-the-mill cinema and the efforts of those new creators who represent new tendencies]

Segundo Leenhardt, um dos problemas do cinema francês é que ele não teria uma boa literatura para servir de base para as suas produções, como aconteceria com o cinema norte-americano. A problemática do autor, então, parece passar também pela criação de narrativas e histórias. Em outras palavras, a pergunta evocada é a seguinte: autor seria aquele que, além de dirigir o filme, escreve e conta a história, ou seja, também é o roteirista? É claro que, para a quase totalidade da *Cahiers*, isso não aconteceria na prática, já que quase todos os grandes diretores norte-americanos que eles admiram enquanto autores não escreviam seus roteiros: Hitchcock, Huston, e assim por diante<sup>266</sup>.

Nesse ponto da discussão da *Cahiers*, pode-se verificar claramente uma preocupação a respeito de *quem* escreve a história e de *quem* dirige o filme. Essa posição ainda não é bem resolvida entre os protagonistas desse debate. Uma primeira posição é a de Jacques Rivette que, de forma radical, defende o filme de *auteur* como só aquele em que diretor e roteirista são uma só pessoa. A segunda posição, de Kast, quase corrobora com a posição de Rivette, mas pondera que a separação entre diretor e roteirista faria sentido, já que só o diretor seria capaz de criar e controlar a *mise-en-scène*. Leenhardt, mesmo tendo insistido durante todo o debate a respeito das relações entre cinema e literatura, defende uma terceira posição: a de que o *auteur* total seria “um mito apesar de tudo, porque o ofício do diretor requer capacidades específicas que não são as mesmas de um escritor”<sup>267</sup>.

Essas três posições a respeito do *auteur* no cinema seriam, de certa forma, a maneira pela qual o cinema francês poderia/deveria se desenvolver. Dizendo de outra maneira: para o cinema francês voltar a ser “bom” – na opinião daqueles críticos – seria necessária uma construção autoral, diferente do modelo norte-americano então em voga em que produtores e distribuidores controlariam a produção cinematográfica. Definir, pois, o que é o autor e como ele poderia e deveria proceder seria o primeiro passo para o controle do cinema pelo diretor do filme, e não pelos produtores e distribuidores.

---

<sup>266</sup> Kast, de uma forma desculpavelmente marxista, tenta agrupar, em uma só relação, a falta de autores no cinema francês e a falta de boa literatura em seu país, argumentando que, à sua época, não haveria as condições “em que autores em potencial têm a chance de se expressar” [in which potential auteurs have the chance to express themselves] (BAZIN, KAST *et alii*, 1985, p. 33). Leenhardt corrobora com essa visão, acrescentando a relação intrínseca entre a boa literatura estadunidense e italiana e seu bom cinema (Cf. BAZIN, KAST *et alii*, 1985, p. 33).

<sup>267</sup> Bazin, Kast *et alii*, *Six Characters in Search of auteurs*, p. 38. [a myth all the same, because the director’s craft requires specific capabilities which are not the same as those of a writer]

No final do debate, apesar de perceberem certa relação entre a “qualidade” da literatura e do cinema, eles entendem que depender da literatura para a produção do cinema seria um erro, como argumenta Doniol-Valcroze: nas adaptações não existe “contexto adequado social ou sociológico nos filmes para apoiá-los”<sup>268</sup> como haveria na literatura. Diante desse problema, Rivette afirma: “a função real do cinema deveria ser ir além da literatura”<sup>269</sup>.

Diante da construção da figura do autor e da não dependência da literatura, são pensados dois programas possíveis para o cinema francês. O primeiro programa é defendido por Rivette e seria fortemente adotado pela *nouvelle vague*, denominado de “espírito da pobreza”<sup>270</sup>. A segunda saída é colocada por André Bazin. Em busca desse tal cinema francês que Rivette tentaria salvar, seria preciso encontrar a chave dos temas no cinema: “para cada indivíduo a chave será política ou moral, enquanto ela deveria ser, de fato, além das políticas e das moralidades”<sup>271</sup>.

Em 1965, oito anos depois, em uma tentativa de compreender se realmente existiriam autores no cinema norte-americano e como eles se caracterizariam, outro grupo diverso da *Cahiers* participa de mais um debate transcrito na revista, dessa vez intitulado *Vingt ans après: Le cinéma américain et la politique des auteurs*. Dentro de outro contexto consideram, que “a era dos *auteurs* está ao mesmo tempo terminada e ainda não terminada”<sup>272</sup> e que os críticos enfrentam “a elevação da *politique des auteurs* em dogma e a valoração sistemática do cinema americano”<sup>273</sup>.

Com uma visão muito mais crítica em relação à política dos autores, uma série de problemas são colocados em busca de esclarecer os conceitos de *auteur* e de *mise-en-*

---

<sup>268</sup> Bazin, Kast *et alii*, *Six Characters in Search of auteurs*, p. 39. [adequate sociological or social context in the films to support them]

<sup>269</sup> Bazin, Kast *et alii*, *Six Characters in Search of auteurs*, p. 41. [the real function of the cinema should be to go further than literature]

<sup>270</sup> Bazin, Kast *et alii*, *Six Characters in Search of auteurs*, p. 40. [spirit of poverty] Esse espírito pode ser definido da seguinte maneira: “A única esperança repousa em outros diretores – não mais nesses três (...), mas novos diretores aceitando esses riscos fazendo filmes com 20 ou 30 milhões, talvez ainda menos, e filmando com o que aparecer, sem colocar seus roteiros para aprovação pelos censores e talvez sem colocá-los para os produtores e distribuidores. Eu acredito que isso é a única esperança para o cinema francês. [Its only hope now lies in other directors – not those three anymore (...), but new director taking those risks making films with 20 or 30 million, perhaps even less, and filming with whatever turns up, without putting their scripts forward for approval by the censors and perhaps without even putting them to the producers and perhaps without even putting them to the producers and the distributors. I think that is the only hope for French cinema] (BAZIN, KAST *et alii*, 1985).

<sup>271</sup> Bazin, Kast *et alii*. *Six Characters in Search of auteurs*, p. 43. [for each individual the key will be political or moral, while it should in fact be beyond politics and morality]

<sup>272</sup> Comolli, Fieschi *et alii*. *Twenty years on*, p. 197. [the age of *auteurs* is both finished and yet not finished]

<sup>273</sup> Comolli, Fieschi *et alii*. *Twenty years on*, p. 196. [the elevation of the *politique des auteurs* into dogma and the systematic valorization of the American cinema]

*scène*. O primeiro ponto colocado é o de Fieschi, quando afirma que “a qualificação ‘*auteur*’, para o nível que implique um julgamento de valor, não é aplicável a milhares de cineastas, mas a um número muito mais restrito que necessita ser definido o mais precisamente possível”<sup>274</sup>. Portanto, ele afirma que o conceito de autor, tal como alocado na *Cahiers*, criou uma certa aura no realizador, um espaço privilegiado e até mágico – esse último adjetivo utilizado por Fieschi.

Comolli corrobora em certo sentido com a opinião de Fieschi, mas considera que essa visão “aurística” do autor era parte de uma concepção inicial. Ademais, ele realiza uma pequena retrospectiva da concepção de autor e algumas implicações que ela acarreta. O autor tal como construído pela revista, para Comolli, seria uma espécie de escritor ou pintor, untado de aura, que deveria se expressar pessoalmente. Isso levava a um problema: quando esse *auteur* fazia um filme fraco, sempre seria necessário achar algo que ainda fosse interessante; por outro lado, quando um não *auteur* realizava um filme ruim, não havia nada de positivo nele. Isso levava a um julgamento de valor prévio, como se, desde o princípio, um filme de um autor como, por exemplo, John Ford, nunca pudesse ser inteiramente ruim, mas a recíproca não seria verdadeira se o filme fosse de apenas um realizador que não teria alcançado o *status* de *auteur* como, por exemplo, George Stevens.

Comolli continua sua problematização questionando se a qualidade do *auteur* recairia somente na constância de sua temática escolhida ou se ela não deveria “reduzir seus números, fazendo com que a quantidade correspondesse rigorosamente com a qualidade dos trabalhos”<sup>275</sup>. O argumento principal de Comolli é que os diretores escolhidos pela *politique des auteurs*, em primeiro lugar, faziam bons trabalhos e que o argumento de uma temática constante só ocorreu porque alguns desses diretores corroborariam com a ideia de repetição de temas. Ademais, o crítico francês afirma que a tarefa crítica não era isenta do gosto pessoal e, portanto, o gosto precederia a *politique des auteurs*. Comolli problematiza ainda mais a questão da *politique* ao afirmar que “quando a *politique des auteurs* é aplicada indiscriminadamente, então deixa a desejar e

---

<sup>274</sup> Comolli, Fieschi *et alii*. Twenty years on, p. 197. [the qualification ‘*auteur*’, to the extent that it implies a value judgment, is not applicable to a hundred film-makers or more, but to a much more limited number Who need defining as precisely as possible]

<sup>275</sup> Comolli, Fieschi *et alii*. Twenty years on, p. 199. [reduce their number and make that *quantity* correspond rigorously to the essential quality of the works]

se torna uma questão de mau gosto”<sup>276</sup>, e, sendo assim, “nós temos que evitar confundir continuidade do tema com consistência estética”<sup>277</sup>.

Há críticas à *politique des auteurs* também por parte de Mardore, acreditando que “nós não temos mais direito de ignorar felizes acidentes em nome da *politique des auteurs* porque o tempo chegou para encarar um cinema aberto, que é um cinema não-dogmático. Em tal perspectiva, todo mundo tem a sua chance.”<sup>278</sup>, e completa: “a *politique des auteurs* era conscientemente e deliberadamente arbitrária. É contra as arbitrariedades que nós estamos reagindo”<sup>279</sup>. Fieschi assume que havia uma postura empenhada para que os filmes chegassem ao público e que os gostos dos críticos da *Cahiers* fossem aceitos pelos distribuidores e produtores. Ainda, aceita que o controle dogmático da revista era necessário na época para que se separasse “o joio do trigo”<sup>280</sup> e que “hoje nós temos que recuperar algum sentido do próprio filme”<sup>281</sup>.

É possível ver além das críticas a certa arbitrariedade da noção de autor – que teria superado a própria noção de cinema – uma tentativa de englobar todas as noções da função autor na *mise-en-scène* cinematográfica, e não mais discussões pontuais sobre o redator do roteiro ou quem controla o cenário como no debate anterior. Apesar do deslocamento do controle do autor para o controle desse complicado termo, ele também é, de certa forma, refutado pelos críticos no debate. O porta-voz inicial das críticas é, mais uma vez, Comolli, que acredita que “a *mise-en-scène* não é e não pode ser objeto de apreciação estética”<sup>282</sup>, já que ela “não é um objeto e nem uma obra de arte. Também não é a expressão de coisa alguma. É um meio de expressão (...) você não pode julgar meios”<sup>283</sup>. Se levada a cabo a crítica de filmes a partir desses meios, não existiriam mais critérios estéticos, e sim critérios dos indivíduos que fazem os filmes<sup>284</sup>.

---

<sup>276</sup> Comolli, Fieschi *et alii*. Twenty years on, p. 199. [when the *politique des auteurs* is applied indiscriminately and then found wanting, it’s a question of bad taste]

<sup>277</sup> Comolli, Fieschi *et alii*. Twenty years on, p. 200. [we need to avoid confusing continuity of theme with aesthetic consistency]

<sup>278</sup> Comolli, Fieschi *et alii*. Twenty years on, p. 202. [we no longer have the right to overlook happy accidents in the name of some *politique des auteurs* because the time has come to envisage an *open* cinema, that is a non-dogmatic cinema. In such perspective everyone has their chance]

<sup>279</sup> Comolli, Fieschi *et alii*. Twenty years on, p. 202. [The *politique des auteurs* was consciously and deliberately arbitrary. It is against that arbitraries that we are reacting]

<sup>280</sup> Comolli, Fieschi *et alii*. Twenty years on, p. 203. [the wheat from the chaff]

<sup>281</sup> Comolli, Fieschi *et alii*. Twenty years on, p. 203. [today we have to recover some sense of the film *itself*]

<sup>282</sup> Comolli, Fieschi *et alii*. Twenty years on, p. 206. [the *mise-en-scène* is not and cannot be the object of aesthetic appreciation]

<sup>283</sup> Comolli, Fieschi *et alii*. Twenty years on, p. 206. [is not a object and not a work of art. Nor is it an expression of anything. It is a means of expression (...) You can’t judge a means]

<sup>284</sup> Mardore completa, afirmando que a própria definição de *mise-en-scène* é, como uma noção inicial de autor, arbitrária. Segundo ele, “nós não temos o direito de fixar a lei, de elevar uma forma ao custo de

Ollier, por sua vez, acredita que o *auteur* deveria ser avaliado por uma outra direção: “seria muito mais acertado dizer que ele o é [*auteur*] porque criou *novas formas*. Eu acredito que a ideia de *auteur*, i.e., de estilo, inevitavelmente abre a necessidade de análises desse tipo<sup>285</sup>”. Em defesa dessa nova maneira de avaliar o autor – a criação de novas formas –, Ollier propõe cinco passos que a análise fílmica deveria observar e conduzir<sup>286</sup>.

O programa de Ollier lembra em muitos aspectos certos métodos do Formalismo Russo e, também, do estruturalismo francês. A história das formas e sua evolução (ou mudança), tal como concebida por Tynianov, é retomada aqui, assim como o estudo de certas constâncias formais para que se ache, em comparação, a variação entre elas, como propunha Barthes. A ligação com a linguística e a semiótica é ainda mais fortalecida por Ollier quando afirma que “a originalidade de uma *mise-en-scène* criativa e inovadora, que é a marca de um *auteur*, deve ser analisada em termos de signos e significados”<sup>287</sup>. Ele defende ainda que não haveria razão para que a crítica cinematográfica fosse diferente da literatura, sendo que o papel do crítico deveria ser “determinar a extensão precisa dessa inovação e, como resultado, a extensão do que deve ser vertido”<sup>288</sup>.

Tendo esse percurso crítico da *Cahiers*, pode-se verificar que o conceito de *auteur* na *Cahiers Du Cinema* está longe de ser consensual e unânime. No texto de Truffaut temos, primeiramente, um combate ao cinema francês estabelecido à época. Nele, o cineasta procura muito mais acusar uma prática do que realmente estabelecer critérios de análise para determinar um autor. Nesse sentido, esse *auteur* cinematográfico proposto carecia de uma definição e uma elaboração mais precisas.

---

outra. Nós temos que defender a noção de um pluralismo de estilos contra um classicismo dissecado (...) o importante é rejeitar as algemas estéticas e morais [we don't have the right to lay down the law, to elevate one form at the expense of another. We have to defend the notion of a pluralism of styles against a desiccated classicism (...) the important thing is to throw off the aesthetic and moral shackles]” (Comolli, Fieschi *et alii*. 1986, p. 207).

<sup>285</sup> Comolli, Fieschi *et alii*. Twenty years on, p. 207. [it would be much more accurate to say that it's because he has create *new forms*. I believe that the idea of the *auteur*, i. e. of style, inevitably opens out on the need for analysis of that kind]

<sup>286</sup> São elas: um inventário de formas de *œuvre* de determinado diretor; uma análise básica de cada forma; um estudo comparativo das formas para se descobrir quando a inovação ocorreu; a classificação dessas inovações entre a atuação, a narração, a distância que o ator estabelece entre si mesmo e seu criador; e um exame dos significados e implicações feitas por signos que foram previamente indexados e analisados.

<sup>287</sup> Comolli, Fieschi *et alii*. Twenty years on, p. 208. [the originality of a creative and innovatory *mise-en-scène*, which is the hallmark of an *auteur*, must be analyzed in terms of signs and meanings]

<sup>288</sup> Comolli, Fieschi *et alii*. Twenty years on, p. 208. [determine the precise extent of that innovation and, as a result, the extend of what has to be shed]

Ao texto de Truffaut, soma-se a ampla problemática colocada por Bazin. Diferente de quase todos os outros críticos da revista em seu período inicial – que engloba o primeiro debate – o crítico francês parece entender o *auteur* de uma maneira bastante complexa, isto é, percebe que a construção desse ator artístico é uma formulação frouxa mais preocupada em estabelecer um critério qualitativo do que de avaliação estética. Esse critério qualitativo não perpassaria apenas pelas obras, mas pela construção autoral do cineasta que fazia com que a repetição fosse, por si só, uma qualidade imanente. Dessa forma, um filme de um *auteur* nunca estaria, a princípio, em pé de igualdade com um não *auteur* para uma avaliação estética da crítica cinematográfica na revista. Bazin criticaria justamente essa falta de critério para a construção da ideia de *auteur*. Nesse sentido, o primeiro debate parece ter justamente a pretensão de conseguir delimitar o que seria o autor, enquanto o segundo parece demonstrar que essa pretensão não foi realizada, dando razão ainda mais para a aleatoriedade que Bazin expôs.

A caracterização de um *auteur* como aquele que consegue manter uma constância temática ou filosófica é muito mais perceptível nos filmes posteriores à *politique* e, principalmente, naqueles de diretores oriundos da revista: a temática constante do amor, em Truffaut; do existencialismo de Godard<sup>289</sup>, por exemplo. Esse procedimento artístico redundante ainda hoje é constantemente utilizado pela crítica para valorização de um filme e para nomear determinado diretor como autor<sup>290</sup>.

Por isso, no segundo debate, a *politique des auteurs* é tratada como uma metodologia aleatória em que se apresentam dois pesos e duas medidas, dependendo do

---

<sup>289</sup> No caso de Godard é importante notar que isso caracteriza uma parte de sua obra – a inicial. Depois vieram filmes extremamente políticos, como *A Chinesa* e, mais recentemente, filmes-ensaio.

<sup>290</sup> Por exemplo, a respeito do filme *Bravura Indômita*, dos irmãos Coen, é possível encontrar críticas que afirmam o seguinte: “*Bravura Indômita* pode não merecer o epíteto de obra-prima, mas sem dúvida representa toda a qualidade e estilo do cinema dos irmãos” (KNOTT, 2012), ou “os irmãos Coen têm o poder de me deixar sem palavras. Sempre com suas características peculiares e tratamento inteligente, flertando com o surrealismo e realismo ao mesmo tempo, além de um certo clima sombrio” (AOUAD, 2012). Ademais, se acreditarmos na constância temática como única qualificação de um *auteur*, temos que colocar no bojo autores diretores como, por exemplo, Michael Bay e sua constância apocalíptica em filmes de explosão, nos quais um homem comum salva a Terra – ou o país, no caso, os Estados Unidos – de perigos exteriores, inspirado por uma relação amorosa que antes pareceria impossível, como em *Armageddon* (1998), *Pearl Harbor* (2001) ou *Transformers* (2007). Enfim, ao tentar implantar uma *politique des auteurs* como uma metodologia crítica, dever-se-ia não apenas destacar alguns diretores como autores, mas todos aqueles que teriam a marca pregada pelos críticos. Isso acarreta um problema muito pertinente: se a “criação” do autor e a defesa por parte da revista dessa concepção equiparariam o cinema a outras artes, ou o tiro sairia pela culatra e ter-se-ia que aceitar a existência de maus autores – e também bons filmes de não autores – ou dever-se-ia entender que esses críticos se colocam em posição de julgar, quando conveniente, regras por eles mesmos estabelecidas. Portanto, eles seriam não somente críticos de filmes, como também críticos de críticos, fazendo uma patrulha ideológica de quem a crítica poderia julgar como autor e de quem ela não poderia.

diretor do filme. Por mais que se compreenda isso, não se pode descartar também que a *politique* tenha sido extremamente bem sucedida. Não só houve a valoração dos cineastas, como também fez emergir nomes que seriam quase sinônimos dessa autoria no cinema: os diretores da *nouvelle vague*.

Seguindo Bazin, ter-se-ia que se perguntar qual a natureza do autor, já que as justificativas não parecem pertinentes ou apresentam o mínimo de rigor. Ora, é óbvio que alguém organiza a *mise-en-scène* e os filmes, decidindo os procedimentos artísticos ali contidos. Mas não se pode dizer que só o diretor do filme é responsável por isso<sup>291</sup>. Talvez por isso Robert Stam prefira referir-se a “culto ao autor”, e não à autoria no cinema, entendendo que o cinema, na época da revista, era tratado como uma “religião secular; a ‘aura’ novamente estava em vigor, graças ao culto ao autor”<sup>292</sup>. A discordância entre os primeiros críticos da *Cahiers* com Barthes parece daí surgir: acreditar ou não nessa aura. Barthes está longe de concordar com esse princípio já em seus primeiros textos, como será visto, enquanto a revista acreditava que poderia encontrar os gênios do cinema, aqueles que controlariam a *mise-en-scène* quase sempre de maneira mágica, total.

Há aqui, entre esses dois debates, uma crise caracterizada, ao mesmo tempo, pelo término e pela continuação da política dos autores, um movimento concomitante de separação e continuidade. Isso porque não é um momento de ruptura da ideia de autor no cinema, mas reconsiderações e argumentações que desarticulam os argumentos iniciais e consagrados a respeito dos autores.

É interessante notar também que o segundo debate acontece em um momento de transição da revista francesa. Se é a partir do número 31 que a revista diz a que veio, é mais ou menos no período desse segundo debate que ela começa a alçar novos ares. A partir de 1968 a revista se tornará mais evidentemente engajada, não somente no campo do cinema francês, e passa a tomar posição em relação ao construto social francês. Ao invés de uma política para o cinema francês, será o cinema mesmo uma arma de fazer política, incluindo, aí, a crítica e a teoria do cinema.

---

<sup>291</sup> Como, por exemplo, Christopher Doyle. Este é um fotógrafo renomado no cinema e que ficou conhecido principalmente por suas contribuições ao diretor Wong Kar-Wai. Por mais que ele estivesse sob a batuta desse diretor, Doyle criou uma marca na sua fotografia, tanto que outros diretores de renome – constantemente clamados como autores –, como Gus Van Sant e Jim Jarmusch, escolheram o seu trabalho não somente para fotografar o filme, como para deixar a sua marca. Doyle também não controla uma boa parte do filme? Pode-se dizer que é responsabilidade do diretor chamar Doyle para assinar a fotografia, mas é inegável dizer também que existe uma marca “autoral” nos filmes em que participa, já que é chamado para imprimir suas características no produto final.

<sup>292</sup> STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 107.

Desses debates, para a nossa discussão, será importante reter, ainda, além da aleatoriedade do conceito de *auteur*: a) a “aura” do autor, ou mesmo a secularização a partir dessa figura; b) a noção do autor como aquele que controla todos os procedimentos fílmicos (seja roteiro, ou a *mise-en-scène*); c) a noção baziniana de um cinema “fruto” da sociedade em que está inserido; d) a ideia de um “cinema aberto”, defendida por Mardore; e) a ideia de que um *auteur* seria aquele que criara “novas formas”; e f) a noção de autor como constante temática.

Gostaria de discutir, agora, as proposições de Barthes a respeito do autor e do leitor para que, daí, uma articulação possa jogar luz sobre a outra (e vice-versa).

## 2. Roland Barthes: percurso da morte do autor

*A Morte do Autor* não é o único momento em que o autor na obra de arte, e mais particularmente na literatura, aparece como problema para Roland Barthes. Desde o seu primeiro livro, *O Grau Zero da Escrita*, passando pelo seu resumo da aventura estruturalista em *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, ao livro posterior à sua morte, *Sade Fourier Loyola*, as relações entre o estudo da literatura e as questões do autor apresentam uma tensão. Não digo aqui que são somente nesses momentos que o autor é problematizado: é possível colher em quase toda sua obra impressões, diretas ou indiretas, sobre esse problema. Selecciono aqui esses momentos porque apresentam, de maneira muito distinta, algumas das questões colocadas por Barthes.

Primeiramente, em *O Grau Zero da Escrita*, o primeiro texto do estruturalista francês, Barthes coloca a questão do autor não em perspectiva da influência do meio sobre ele – uma abordagem classicamente marxista, segundo Barthes – nem em quesitos da intenção autoral ou de sua psicologia – abordagens impressionistas, subjetivistas. Aqui, é a *escritura* que será influenciada pelo meio social e o escritor está condenado a uma danação: se, de início, se revolta com a história literária, possivelmente depois será absorvida por ela, e sua revolta será esquecida.

*O Estrangeiro*, de Camus, é um livro citado no capítulo *A Escritura e o Silêncio*, que pode servir de exemplo: Barthes observa que há no livro de Camus uma nova escrita, uma “escrita branca, libertada de toda servidão a uma ordem marcada da linguagem”<sup>293</sup>. Essa escrita seria uma solução de um desvencilhamento da linguagem literária. Barthes chega a oferecer a Camus o prêmio de pioneiro dessa nova linguagem:

---

<sup>293</sup> BARTHES. *O Grau Zero da Escrita*, p. 68.

Essa palavra transparente, inaugurada pelo *Estrangeiro (L'étranger)* de Camus, realiza um estilo de ausência que é quase uma ausência ideal do estilo; a escrita se reduz então a uma espécie de modo negativo em que as características sociais ou míticas de uma linguagem ficam abolidas em proveito de um estado neutro e inerte da forma; o pensamento guarda toda a sua responsabilidade, sem acobertar-se de um engajamento acessório da forma numa História que não lhe pertence. Se a escrita de Flaubert contém uma Lei, se a de Mallarmé postula um silêncio, se outras, as de Proust, Céline, de Queneau, de Prévert, cada uma a seu modo, baseiam-se na existência de uma natureza social, se todas essas escritas implicam uma opacidade da forma, supõem uma problemática da linguagem e da sociedade, estabelecendo a palavra como um objeto que deve ser tratado por um artesão, um mágico ou um 'scriptor', mas não por um intelectual, a escrita neutra reencontra realmente a condição primeira da arte clássica: a instrumentalidade<sup>294</sup>.

Acrescenta Barthes, posteriormente, que essa instrumentalidade clássica não é também tão coincidente com uma "criação primitiva", sendo a escrita devolvida ao escritor, deixando-o "prisioneiro de seus próprios mitos formais"<sup>295</sup>. Essas considerações de Barthes implicam uma variedade de problemas. Primeiro: havia na escrita características sociais ou míticas? Segundo: a escrita também pode ser de natureza social? Se sim, qual é o papel do autor? Terceiro: o autor, ao deixar de ser mágico, ou artesão, ou *scriptor*, deixa de ser autor?

Nesse último ponto, Barthes parece concordar com Walter Benjamin, em *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, em certo ponto: com o fim da "aura" artística, por consequência, o escritor/autor também perderia seu poder iluminado, encantado, mágico. Poder-se-ia dizer que em certo momento – segundo Benjamin, a partir do Romantismo; segundo Barthes, a partir de Camus – a arte e a escrita vão sofrendo um adelgaçamento que as deixa sem espessura importante no corpo simbólico social. A saída que os escritores encontrariam, afirma Barthes, é essa "escrita branca"<sup>296</sup>, ligada a uma articulação linguística formal.

Isso implicaria que o estudo da literatura, ao menos a contemporânea a Barthes, deveria seguir também esse percurso. Como visto no capítulo anterior, o Formalismo Russo afirma certo foco – não totalizante – no estudo das formas textuais e que, pelo Estruturalismo, esse foco foi o mais destacado. Dessa forma, para Barthes, ao menos nessa formulação inicial, a literatura reafirmaria essa posição, já que, de certa forma, nada restara a ela, a não ser esse vazio formal mitológico que aprisionaria o escritor.

---

<sup>294</sup> BARTHES. *O Grau Zero da Escrita*, p. 69.

<sup>295</sup> BARTHES. *O Grau Zero da Escrita*, p. 70.

<sup>296</sup> Termo em minha opinião muito infeliz, já que associa escrita branca à liberdade, recolocando o negro na posição de escravidão.

Ora, isso quer dizer ao menos que antes de Camus a literatura não se comportaria dessa forma. Barthes afirma que a escrita, colocada no âmago da problemática literária, é “essencialmente a moral da forma, é a escolhida da área social no seio da qual o escritor decide situar a Natureza da sua linguagem”<sup>297</sup>. Barthes afirmaria adiante que a diferença de pensamento entre Balzac e Flaubert é uma questão de escola literária, mas o que “opõe as suas escritas é uma ruptura essencial, no momento da virada entre duas estruturas econômicas, acarretando, em sua articulação, mudanças decisivas de mentalidade e de consciência”<sup>298</sup>.

A estrutura social seria, de certa forma, definidora da forma literária, e a escrita seria o “liame que acorrenta o escritor a uma História, ela própria acorrentada: a sociedade o marca [o escritor] com os sinais bem claros da arte a fim de o arrastar seguramente em sua própria alienação”<sup>299</sup>. Não seria absurdo que se afirmasse, seguindo Barthes, que a escrita seria, antes de Camus, fruto da sociedade em que vive, representante de pulsões recalcadas, organismo em um hospedeiro, seja ele um parasita, um comensal ou um mutualista. É esse o ponto que diversificaria Barthes de certos marxistas, já que para Barthes é a *escrita*, e não o escritor, que seria fruto da sociedade em que vive.

Mas o escritor, revoltoso por sua condição, estaria pronto também a se rebelar e buscar a sua liberdade, sua fuga do sistema. Através de rupturas ou de impotências, a escrita desses autores tentaria encontrar uma saída de sua subordinação. É aí que aparece Camus e sua escrita livre da sociedade, mas presa na forma. Essa problemática, para Barthes, não pode ser resolvida pelos escritores, já que “cada escritor que nasce abre em si o processo da Literatura; mas se ele a condena, concede-lhe sempre um prazo que a Literatura utiliza para reconquistá-lo; por mais que crie uma linguagem livre, devolvem-na a ele fabricada, pois o luxo nunca é inocente”<sup>300</sup>.

Essa posição a respeito do autor<sup>301</sup>, sendo a escritura réproba de uma sociedade, é apenas uma das primeiras ideias organizadas no pensamento barthesiano. Ao menos

---

<sup>297</sup> BARTHES. *O Grau Zero da Escrita*, p. 14.

<sup>298</sup> BARTHES. *O Grau Zero da Escrita*, p. 17.

<sup>299</sup> BARTHES. *O Grau Zero da Escrita*, p. 37.

<sup>300</sup> BARTHES. *O Grau Zero da Escrita*, p. 79.

<sup>301</sup> Posição que lembra a de T. S. Eliot, em *Tradição e Talento Individual*, quando afirma que “os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada” (ELIOT, 1989, p. 39). A diferença é que Eliot não vê nesse processo uma condenação na reconstituição da história literária, enquanto Barthes vê esse processo como uma danação do escritor que tenta se revoltar: ele será absorvido, mais cedo ou mais tarde, pela história literária e,

três outras ideias podem ser encontradas em seu pensamento: o impasse teórico, a morte do autor e seu retorno como *biografema*. Em *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, Barthes desenvolve as ideias que encurralam o teórico quando este se depara com o autor, que se tornaria um impasse. Interessante o que acontece no desenvolvimento teórico de Barthes em seu momento de maior aproximação com as teorias formalistas, que apresentavam, tal como ele, um impasse em relação ao autor.

Nessa primeira manifestação conscientemente estruturalista, Barthes articula o pensamento dos Formalistas Russos, de Vladimir Propp, e de Lévi-Strauss, afirmando que “ou bem a narrativa é uma simples acumulação de acontecimentos, caso em que só se pode falar dela referindo-se à arte, ao talento ou ao gênio do narrador (do autor) (...) ou então possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise”<sup>302</sup>. É, mais especificamente, nessa relação entre as obras que o autor vai perdendo terreno dentro da teoria literária, tendo como modelo teórico a linguística – em que a unidade de estudo seria a frase – a literatura seria vista como “uma grande frase”<sup>303</sup>, já que ela utiliza a linguagem como instrumento para se expressar. É dessa forma que Barthes define essa ligação consubstancial:

A linguística fornece desde o princípio à análise estrutural da narrativa um conceito decisivo, porque, dando-se conta imediatamente do que é essencial em todo sistema de significação, a saber sua organização, permite por sua vez aplicar como uma narrativa não é uma simples soma de proposições e classificar a massa enorme de elementos que entram na composição de uma narrativa<sup>304</sup>.

Sem me alongar em todas as preposições do texto do teórico francês<sup>305</sup>, passarei direto ao ponto que interessa: a problemática do autor.

O primeiro percalço em relação ao lugar do autor acontece quando analisa a narração. Barthes, apoiando-se novamente em um modelo linguístico, afirma que “há um doador da narrativa, há um destinatário da narrativa”<sup>306</sup>. O teórico francês defende que a análise estrutural não deveria se focar no doador do texto, mas em seu

---

quando isso acontecer, toda sua potência inovadora e de revolta será convidada a participar do parlamento literário e ditará certas normas e leis. Essa é a contradição que parece atingir Barthes ao longo do tempo. A dissolução do autor e seu ressurgimento na história da teoria é argumento do texto *O Prazer do Autor* de André Rangel Rios (In: GLENAEL; NOVA, 2005).

<sup>302</sup> BARTHES. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, p. 20-21.

<sup>303</sup> BARTHES. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, p. 24.

<sup>304</sup> BARTHES. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, p. 25.

<sup>305</sup> Barthes trabalha com classificações de níveis de funções no texto, com a utilização da sintaxe funcional, com as características temporais de uma obra, com o estudo estrutural dos personagens, entre outros pontos.

<sup>306</sup> BARTHES. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, p. 47.

destinatário: “certamente o papel do emissor foi abundantemente parafraseado (estuda-se o ‘autor’ de um romance sem se perguntar além disso se ele é bem o ‘narrador’), mas quando se passa para o leitor, a teoria literária é muito mais pudica”<sup>307</sup>.

Esse foco no receptor da narrativa não exclui que o doador seja um problema para a análise estrutural. Barthes enuncia três concepções em torno desse doador<sup>308</sup> e as considera todas constrangedoras, já que, levadas a cabo análises desse tipo, seria possível concluir que o narrador e personagens são pessoas reais e vivas. Mas pontua uma diferença entre as concepções: “Ora, ao menos em nosso ponto de vista, narrador e personagem são essencialmente ‘seres de papel’; o autor (material) de uma narrativa não se pode confundir em nada com o narrador desta narrativa; os signos do narrador são imanentes à narrativa”<sup>309</sup>.

Por fim, a questão do narrador é colocada da seguinte forma:

é necessário supor entre a ‘pessoa’ e sua linguagem uma relação signalética que faz do autor um sujeito pleno e da narrativa a expressão instrumental desta plenitude: a isto a análise estrutural não se pode resolver: *quem fala* (na narrativa) não é *quem escreve* (na vida) e *quem escreve* não é *quem é*<sup>310</sup>.

Esse momento de certo impasse teórico é resolvido de uma maneira singular: separação entre a voz narrativa e o escritor e separação entre quem escreve e a pessoa *em si*. Em relação ao *O Grau Zero da Narrativa*, as premissas desse texto parecem “avançar” em relação à sua formulação anterior – a escrita é fruto da sociedade –, mas de forma um pouco mais acachapante: fruto então de uma sociedade, quem escreve não é somente quem pega a pena e constrói a ordem das palavras.

Barthes, com essas proposições a respeito do autor, coloca-se a favor das ideias que são predominantes, hoje, nos estudos literários – e também nos cinematográficos –, a saber, a distinção entre narrador/personagem e escritor. A posição que ele assume a seguir é, por sua vez, combativa e polêmica, e causa controvérsia e debate até os dias de hoje. É a radicalidade justamente de um dos seus textos mais emblemáticos: *A Morte do*

---

<sup>307</sup> BARTHES. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, p. 47.

<sup>308</sup> A primeira considera que alguém emitiu a narrativa, e esse alguém tem um nome, “é o autor, em que se trocam sem interrupção a ‘personalidade’ e a arte de um indivíduo perfeitamente identificado, que toma periodicamente a pena para escrever uma história: a narrativa (...) não é mais do que a expressão de um eu que lhe é exterior” (BARTHES, 1973, p. 48). A segunda concepção é o narrador onisciente, uma espécie de Deus, em que “o narrador é ao mesmo tempo interior a seus personagens (...) e exterior” (BARTHES, 1973, p. 48). A terceira e última concepção – que é classificada como a mais recente, encontrada nas obras de Henry James e Sartre – “preconiza que o narrador deve limitar sua narrativa ao que podem observar ou saber os personagens” (BARTHES, 1973, p. 48).

<sup>309</sup> BARTHES. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, p. 48.

<sup>310</sup> BARTHES. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, p. 48.

*Autor*. Balzac é utilizado como exemplo ao longo do texto, que decreta ao seu final: “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor”<sup>311</sup>.

A primeira premissa desse texto é que “a escrita é esse neutro, esse composto, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve”<sup>312</sup>. Se, primeiro, para Barthes, a escritura era oriunda da sociedade, agora ela é, em si, o neutro. O neutro, por sua vez, pressupõe essa anulação do sujeito. O sujeito morre, defende o autor do texto, quando a escrita começa.

Essa proposição, para Barthes, surge como combate a uma crítica dita dominante em que, desde o positivismo, o autor reina como figura central: a “cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões”<sup>313</sup>. Contra essa cultura corrente, Barthes recorre aos próprios escritores, que seriam autores, que constroem essa concepção clássica de autor – Brecht, Mallarmé, Proust, entre outros. Diferente do “*Eu declaro* dos reis ou o *Eu canto* dos poetas muito antigos; o *scriptor* moderno, tendo enterrado o Autor, já não pode portanto acreditar, segundo a visão patética dos seus predecessores, que a sua mão é demasiado lenta para o seu pensamento ou a sua paixão”<sup>314</sup>. Nesse trecho, ainda é possível destacar que a morte do autor é quase um suicídio, já que é o próprio *scriptor* moderno quem abriria mão de certa visão sobre o autor.

Ademais, essa originalidade, esse “autor-deus”, como Barthes já o qualificava anteriormente, é desmontada pelo abandono do modelo teleológico, dando espaço a uma leitura em “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”<sup>315</sup>. Dar a voz ao autor, para Barthes, enterraria as possibilidades da escritura, caminhos abertos que o leitor poderia decifrar. Em outras palavras, dizer que o sentido do texto está nas mãos somente do autor, é “dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita”<sup>316</sup>.

Para Barthes, indo de encontro a essa descrição fechada do texto, o texto é:

feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que

---

<sup>311</sup> BARTHES. *A Morte do Autor*, p. 64.

<sup>312</sup> BARTHES. *A Morte do Autor*, p. 57.

<sup>313</sup> BARTHES. *A Morte do Autor*, p. 58.

<sup>314</sup> BARTHES. *A Morte do Autor*, p. 58.

<sup>315</sup> BARTHES. *A Morte do Autor*, p. 60.

<sup>316</sup> BARTHES. *A Morte do Autor*, p. 61.

essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. É por isso que é irrisório ouvir condenar a nova escrita em nome de um humanismo que se faz hipocritamente passar por campeão dos direitos do leitor. O leitor, a crítica clássica nunca dele se ocupou; 'para ela, não há na literatura qualquer outro homem para além daquele que escreve. Começamos hoje a deixar de nos iludir com essa espécie de antifrases pelas quais a boa sociedade recrimina soberbamente em favor daquilo que precisamente põe de parte, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor'<sup>317</sup>.

Barthes<sup>318</sup>, de maneira radical, em nome da abertura de possibilidades de leitura, inverte o mito e mata o autor. Ele parece querer defender a multiplicidade que uma escrita pode oferecer a um leitor, não uma leitura única. Enfim, ele quer uma obra aberta e livre. Mas, também, é importante notar a transferência de significação do texto literário: do autor ao leitor, mas, em última instância, não é o leitor comum que deterá boa parte da significação do texto, mas, sim, o teórico literário dessa teoria que emergia sincronicamente à morte do autor. É notória essa delegação e transferência de poder “nova” para os leitores, mas que, como autoridades, viriam a ser o teórico, o acadêmico. A morte do autor representaria, também, a independência dos estudos literários, um espaço no qual, então, o autor não poderia palpitar. Nesse sentido, Barthes abre espaço para que o discurso sobre a literatura seja construído não pelo autor literário, o *scriptor*, mas pelo leitor que terá que dar significação própria ao texto.

Aqui, é interessante notar que essa transferência é possível porque um novo tipo de literatura também é criado. Barthes parece consciente disso desde *O Grau Zero da Escrita*, quando indica nas novas formas literárias a mudança do estatuto crítico e da escrita, como o exemplo acima a respeito de Camus. O *Nouveau Roman* é um tipo de escrita que é muito mais aberta à interpretação do leitor do que romances clássicos. Ademais, em obras desse movimento literário, como na trilogia de Samuel Beckett<sup>319</sup>, o próprio narrador parece buscar as palavras que faltam, denotando, assim, não só um distanciamento do escritor com o narrador, mas do narrador com a própria escritura, fazendo com que o leitor tenha que domar a própria narrativa. O final de *O Inominável*,

---

<sup>317</sup> BARTHES. *A Morte do Autor*, p. 64.

<sup>318</sup> Como visto no capítulo anterior, o *estranhamento* pressupõe, sim, o leitor. Mais uma vez, com uma leitura parcial dos Formalistas, em especial da OPOIAZ, não se destacou na “crítica clássica” um momento, mesmo que implícito, do leitor como objeto da teoria literária.

<sup>319</sup> Trilogia composta por *Molloy* (1947), *Malone Morre* (1948) e *O Inominável* (1949).

de Beckett, talvez seja bastante sintomático: “então vou continuar, é preciso dizer palavras, enquanto houver, é preciso dizê-las, até que elas me encontrem, até que elas me digam”<sup>320</sup>.

Além disso, o *Nouveau Roman* torna a literatura, em parte, um instrumento autorreferente, construindo um espaço em que o texto basta em si, mas que será articulado pelo leitor. A história não é mais dada, uma teleologia é desmembrada e se torna imperativa a participação intensiva do leitor na construção do sentido da obra, que é muito mais aberta do que fechada. É também, com esse novo tipo de literatura, que é possível o deslocamento do sentido do autor para o texto e daí para o leitor, para o crítico, para o teórico.

Aqui, seria possível pensar em uma crise do autor, a partir das formulações de Barthes. Uma crise que separaria o texto, o autor e o leitor. Separaria, ainda, o escritor empírico, o *scriptor* e o teórico do leitor. A morte do autor pode ser vista como a crise mais intensa que emerge do estruturalismo literário francês. Barthes não nomeia esse movimento como uma crise, como um momento de ruptura, já que seria a morte o auge da teoria. Nesse momento de separação intensa, entre leitor e autor, o estruturalismo, com matiz científico mais intenso, começa a perder força.

Em seu livro seguinte a *A Morte do Autor*, *Sade Fourier Loyola*, Barthes não mais defende a morte do autor, reafirma certo lugar para ele, mas, sobretudo, afirma que “o texto é um objeto de prazer”<sup>321</sup>. É

o prazer do Texto [que] comporta também uma volta amigável do autor. O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições (...); nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de “encantos”, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopeia de um destino; não é uma pessoal (civil ou moral), é um corpo<sup>322</sup>.

O autor desse texto do prazer, esse corpo, pode, então, ser circunscrito em um *biografema*, “cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida furada”<sup>323</sup>.

---

<sup>320</sup> BECKETT. *O Inominável*, p. 184.

<sup>321</sup> BARTHES. *Sade Fourier Loyola*, p. 10.

<sup>322</sup> BARTHES. *Sade Fourier Loyola*, p. 11.

<sup>323</sup> BARTHES. *Sade Fourier Loyola*, p. 12.

É nesse contexto do prazer que a *escritura* pode ser colocada. Ela não perde a responsabilidade social do texto, mas essa responsabilidade não cabe mais ao autor, e sim ao “lugar da leitura”<sup>324</sup>. É nesse lugar da leitura que poderia surgir uma posição contraideológica, contra a burguesia, não por um desafio a ela, mas por roubo: “fragmentar o texto antigo da cultura, da ciência, da literatura e disseminar-lhe os traços segundo fórmulas irreconhecíveis, da mesma maneira que se disfarça uma mercadoria roubada”<sup>325</sup>.

Ao final de *Sade Fourier Loyola*, no capítulo intitulado *Vidas*, tem-se então o exemplo do que seria o biografema: não mais a vida como um todo do autor a justificar o texto escrito, mas uma série de coincidências significativas dialógicas: “basta ler a biografia do marquês depois de ter lido a sua obra para se ficar persuadido de que foi um pouco de sua obra que ele pôs na sua vida – e não o contrário, como no-lo quis impingir a pretensa ciência literária”<sup>326</sup>.

Aqui não há somente a ligação entre obra e autor, como também há uma crítica séria a uma *ciência* literária que, outrora, supostamente concluíra que Sade colocava sua vida em seus romances. O autor, pois, volta não como biografia, mas como biografema, que implicaria diálogo não entre texto e autor, não mais uma correnteza unilateral, mas um circuito que implicaria trazer o texto para a vida, não só do autor, como também dos leitores e críticos. E esse texto possível de ser trazido é aquele da escritura e do prazer, e não mais as suas estruturas.

A morte do autor parece ser o auge da tentativa de criação de uma ciência literária por Barthes e também o seu fim. É com essa morte que o estatuto do crítico e o do escritor se igualam, e “a distinção entre *escrever* e *ler*, como atividades hierarquizadas na escala de valores e sucessivas na linha temporal, tenderá a desaparecer”<sup>327</sup>. Nesse sentido, o que acontece é uma *vertigem do descentramento* – na bela e acertada expressão de Leyla Perrone-Moisés. Levada a cabo a morte do autor, ter-se-ia a pujança crítica, mas com o ressurgimento do autor como biografema de uma escritura, a crítica tenta *não mais disputar espaço*, e sim *compartilhar o espaço*, deixando de querer desvendar algo que estava escondido na obra e passando a “*inventar novas relações*”<sup>328</sup> e a ser, assim como a literatura, uma escritura.

---

<sup>324</sup> BARTHES. *Sade Fourier Loyola*, p. 13.

<sup>325</sup> BARTHES. *Sade Fourier Loyola*, p. 14.

<sup>326</sup> BARTHES. *Sade Fourier Loyola*, p. 165.

<sup>327</sup> PERRONE-MOISÉS. *Texto, Crítica, Escritura*, p. 18. [grifo da autora]

<sup>328</sup> PERRONE-MOISÉS. *Texto, Crítica, Escritura*, p. 30. [grifo da autora]

Poderíamos notar que em nenhum momento há a morte da autoria. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que outra separação que o texto de Barthes implica é a entre *o autor e a autoria*. Barthes não chega a matar a autoria, somente o autor. O teórico francês não deixa de reconhecer que por trás de um texto há algum tipo de autoria, como um fantasma que ronda o texto, o leitor e a teoria. Essa autoria, todavia, não seria exclusiva do autor, mas também do leitor, da teoria, sendo competência de todos aqueles engajados em um determinado texto.

Correndo o risco de criar um esquematismo com uma obra tão complexa quanto a da Barthes, é importante destacar, pois, quatro momentos da noção de autor: 1) a separação entre autor e escritura, sendo esta última oriunda da sociedade, posição que afastaria Barthes das proposições clássicas marxistas, segundo ele mesmo; 2) separação entre escritor, autoria, narrador e leitor; 3) morte do autor (não da autoria) e nascimento do leitor; 4) nivelamento entre autor (não como biografia, mas como biografema) e leitor.

O movimento que se observa nas construções da noção de autor de Barthes parece ser uma mitigação da figura desse escritor “aurístico”, que controlaria todo o texto, dentro da teoria literária. De certa forma, o dismantelamento dessa aura realiza quase uma segunda secularização, agora dotando de valor “aurístico” o próprio lugar do leitor, a própria teoria. Por fim, Barthes, realiza passos “para trás” equalizando e dinamizando os polos autor e leitor, através do *prazer* do texto.

Dessa forma, a tensão entre autor e leitor, em outras palavras, entre literatura e a crítica e a teoria, parece se distender a tal ponto que Barthes parece querer aniquilar a diferença: o leitor aparece, também, como compositor da obra de arte. Esse ponto tem duas consequências, ao menos: o *status* alcançado pelo lugar do leitor (consequentemente também da teoria e da crítica) e a arte concebida como um lugar de interação dinâmica, distanciando-se do centramento na figura do autor. Interessante notar que esse centramento que Barthes identifica como fruto do positivismo é, também, *leitmotiv* para algumas assunções do formalismo russo.

### **3. Barthes em relação à *Cahiers du Cinema***

Barthes, em 1963, concede para a *Cahiers* uma entrevista que foi publicada com o nome de *Entretien avec Roland Barthes* [Entrevista com Roland Barthes]. Nela, o

crítico francês argumenta que seria possível uma semiótica do cinema tal qual era praticada nos estudos literários<sup>329</sup>:

seria o caso de aplicar métodos estruturalistas e, isolando os elementos fílmicos, percebendo o quanto eles podem ser entendidos, quais significantes eles correspondem nessa ou naquela instância e, os variando, percebendo em qual ponto uma variação no significante implica uma variação no significado<sup>330</sup>.

Curiosamente, para uma revista que praticava a *politique des auteurs*, o tema do autor não é tocado diretamente em nenhum momento<sup>331</sup>.

Apesar de esse debate ter se tornado fugidio quando teria sido oportuno a discussão do autor, pode-se, ainda, estabelecer algumas ligações entre as proposições sobre a figura do autor em Barthes em relação aos debates dentro da *Cahiers*. Primeiramente, traçarei paralelos entre certas ideias desenvolvidas dentro da revista que se aproximam das ideias desenvolvidas ao longo das reflexões barthesianas. É possível, inclusive, perceber uma certa sintonia entre o teórico e os críticos da *Cahiers*.

Primeiramente, algumas observações de Bazin a respeito, principalmente, do cinema estadunidense se aproximam daquilo que Barthes discutia em seu *O Grau Zero da Escrita*. Para Bazin, talvez mais importante do que notar certo nível de autoria no cinema daquele país, seria mais importante salientar que aquele *cinema* (e não necessariamente os seus autores) seria fruto de certa sociedade que faz com que ele emergisse. Aqui, a ligação que proponho é que, diferente dos marxistas, Barthes argumenta que seria a *escritura*, e não o autor, que seria fruto daquela sociedade. De certa forma, poder-se-ia inferir que a proposição baziniana é próxima da barthesiana, isso se entendermos o cinema como uma espécie de *escritura* e não de *escrita*.

Nesse sentido, é importante notar que o cinema, para Bazin, deveria ser colocado em um outro estágio que não aquele do romantismo. Dessa forma, o cinema que nasce dentro de uma determinada sociedade é ainda mais importante do que autores que nascem nessa mesma sociedade. Isso se torna ainda mais sintomático quando

---

<sup>329</sup> Existiram também estudos estruturalistas do cinema e a figura mais importante foi Christin Metz. Por exemplo, em *A Grande Sintagmática do Filme Narrativo*, esse autor afirma que “há uma *grande sintagmática* do filme narrativo. Um certo filme de ficção divide-se em um certo número de *segmentos autônomos*. Sua autonomia é apenas evidentemente relativa, pois cada um só toma sentido em relação ao filme (este último sendo o *sintagma máximo* do cinema)” (METZ, 1971, p. 201).

<sup>330</sup> BARTHES. *Towards a Semiotics of Cinema*, p. 277-278. [It would be a case of applying structuralism methods and isolating filmic elements, of seeing how they are understood, which signifies they correspond to in this or that instance and, by varying them, of seeing at what point a variation in the signifier entails a variation in the signified]

<sup>331</sup> Em alguns momentos é tocado indiretamente, ao tratar certos filmes pelos cineastas que os dirigiram, como Buñuel ou Antonioni.

lembramos da quantidade de diretores europeus que migraram para o cinema hollywoodiano nas décadas de 1920 e de 1930, como, por exemplo, o austríaco Fritz Lang que dirigiu, nos Estados Unidos, *Fury* (1936) e *The Big Heat* (1953), entre outros, ou o sueco Victor Sjöström, que realizou, em Hollywood, o belíssimo *The Wind* (1928), dentre os nove filmes que dirigiu no país. Esses autores participariam, pois, dessa *escritura* do cinema estadunidense, mais do que fariam parte desse império do autor.



(Figura 5 - *The Wind* [1928] filme realizado nos Estados Unidos pelo sueco Victor Sjöström, com Lilian Gish como protagonista.)

Seguindo ainda semelhanças que podem ser encontrados em *O Grau Zero da Escrita*, tem-se a proposição de Ollier, que defendia que um autor seria aquele que desenvolve novas formas de fazer cinema, como uma espécie de ruptura na linguagem cinematográfica. Aqui, o paralelo poderia ser através da ideia de “escrita branca” que Barthes encontra em Camus, uma nova forma de literatura, uma nova forma de escrita. Ora, nesse sentido, Ollier não teria percebido a contradição desse “grau zero”, já que, após a ruptura, o escritor é realocado dentro de certa tradição, perdendo, de alguma maneira, a sua potência. Se seguíssemos isso, os autores cinematográficos seriam aqueles que promoveram algum tipo de ruptura, mas que, doravante, foram incorporados ao cânone. O autor seria, nesse sentido, algo próximo da tradição de ruptura, um dos aspectos paradoxais que Compagnon percebia na modernidade.

Entretanto, isso só poderia ser pensado, através de Barthes, se importasse mais a *escritura* do que a *escrita*, e aqui se perceberia como a proposição de Ollier dificilmente

poderia ser sustentada: se a *escritura* é fruto da sociedade, e não o autor, como poderia, pois, ser o autor aquele que se compromete com a ruptura? A *escritura* não se liga, necessariamente, a uma figura ímpar ou “aurística” e não se compromete com uma secularização dotando de divino o autor.

O que Barthes propõe, na verdade, é o oposto da divindade que promove uma ruptura. Ele advoga a favor de uma *escritura* que, em si mesma, constringe a literatura do passado. Esse autor defendido no primeiro debate da *Cahiers*, que seria aquele que controla todos os procedimentos, só seria possível de ser encontrado numa espécie onisciente que não existira no próprio fazer do cinema, ou, em outras palavras, o autor-total, no cinema, seria não mais do que uma miragem de uma espécie de Deus – como afirmou Bazin. Em outras palavras, se nem o autor tem total controle da *escritura*, o que poderia ser dito de uma moldada por diversas mãos?

Nesse sentido, a constante temática utilizada para definir um autor – por mais problemática que seja – talvez seja a proposição mais particular da *Cahiers*. Entretanto, essa constância temática não se realiza na prática, ou, dizendo em outras palavras, não é qualquer diretor que mantém uma mesma temática ao longo da carreira que é abençoado com o título de *auteur*. A pergunta de Bazin – “autor, mas do quê?” – pode ser pensada como uma provocação a essa máxima da constância temática. Isso porque a simples constância esvazia o sentido do cinema e não distinguiria esse autor de outras artes. Ademais, o mais problemático, não poderia ser pensado em um roteirista-autor, um ator-autor, um fotógrafo-autor, caso um desses sujeitos que compõem o ambiente do cinema também se dedicassem a uma temática constante? Como, por exemplo, James Stewart e seus personagens de um estadunidense comum que alcança certa redenção, como em *A Mulher Faz o Homem* (1939) e *A Felicidade não sem compra* (1946) ou mesmo sua constante aparição nos filmes de Hitchcock? Ou, ainda, o cinema roteirizado por Charlie Kaufman e seu mundo absurdo de *Quero Ser John Malkovich* (1999) ou *Brilho Eterno De Uma Mente Sem Lembranças* (2004)? Ou a fotografia de Gábor Medvigy, marca magistral dos filmes de Béla Tarr, como *Sátántangó* (1994) e *Kárhozat* (1988)?

Mas há, ainda, uma outra ideia entre os debates da *Cahiers*: a ideia de “cinema aberto” defendida por Mardore. Retomando, este crítico pensa em um cinema não *dogmático*, em que todo mundo teria a sua chance aos olhos da crítica. Sua posição é contra aquela posição que seria considerada arbitrária – entre as arbitrariedades estaria a constante temática. Esse cinema aberto, entretanto, não é, ao menos não indica o crítico,

pensado exatamente como uma “obra aberta” – tal qual o conceito de Umberto Eco –, mas um cinema que poderia ser avaliado justamente sem as amarras da noção de autor.

Nesse sentido, poderia ser pensada aqui uma relação próxima, mas não igual, entre essa proposição e a da *Morte do Autor*. Interessante notar que essa questão no debate é discutida *en passant*, quando, na verdade, é das posições mais interessantes. A crítica se tornaria não dogmática quando deixasse de lado essa figura do *auteur* e qualquer cineasta passaria a ter uma “chance” no julgamento crítico. O que difere justamente Mardore de Barthes é essa posição, ainda, do julgamento. Barthes fala em não mais julgar a obra literária, mas de uma espécie de construção, pelo leitor, da obra literária. Nesse sentido, deve-se afastar o autor para nascer o leitor, abandonando o *eu julgo* para uma espécie de criação. Mardore parece canalizar o afastamento do autor para um *eu julgo* menos dogmático e mais “aberto”, entretanto.

### 3.1. A fina distinção entre Barthes e a *Cahiers du Cinema*

Em 1967, após o segundo debate supracitado, Truffaut, em entrevista concedida a Comolli e a Jean Narboni, ainda defenderia a concepção antiga de autor. Primeiro, o diretor argumenta que o diretor deveria ser o roteirista e controlar toda a *mise-en-scène*. Depois, Truffaut se apresenta a favor da constância como boa característica de um *auteur*<sup>332</sup>. Por fim, o antigo crítico da *Cahiers* afirma que “cinema (...) é uma arte da prosa”<sup>333</sup>. Aqui, Truffaut reconecta duas concepções antigas da revista em relação ao autor: a constância e a noção de diretor como escritor.

Em algum sentido, mesmo Truffaut ainda reafirmando suas posições, aconteceu uma mudança de perspectiva em relação à *politique des auteurs*. Essa mudança surgiu com uma nova crítica do cinema, uma nova onda de críticos que começava a tomar assento nas redações da *Cahiers*. A mudança de paradigma crítico não é aleatória: no primeiro debate existia uma preocupação com o cinema francês que no segundo inexistia. Se em um primeiro momento o cinema estaria em crise, num segundo seria a teoria e a crítica calculada a partir do *auteur* que estariam em crise.

---

<sup>332</sup> Por exemplo, quando comenta a respeito dos filmes do colega Jean-Luc Godard: “Godard nunca fez nenhuma alusão ao passado, mesmo em seus diálogos. Pense a respeito disso: nem mesmo um personagem de Godard falou a respeito de seus pais ou sua infância. [Godard has never made any allusion to the past, even in his dialogue. Think about that: not a single Godard character has talked about their parents or their childhood]” (TRUFFAUT, 1986, p. 108).

<sup>333</sup> TRUFFAUT. *Evolution of the new-wave*, p. 109. [cinema (...) is an art of prose]

É importante, portanto, ressaltar que o próprio cinema francês, no debate de 1965, havia “melhorado”, na concepção própria da *Cahiers*, em relação ao debate de 1957. Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer, entre outros antigos críticos da revista, haviam estreado como diretores de filmes, que alcançaram não só sucesso de crítica como também de público, e fundaram um dos “movimentos” mais marcantes da história do cinema mundial: a *nouvelle vague*. Os novos ares que esses diretores – que seriam antes *auteurs* – levaram ao cinema francês era a confirmação de que certa “estética da fome” e independência em relação aos distribuidores e produtores não seria só possível, como necessária e saudável.

Outro ponto importante a se destacar é que dos críticos que participaram do segundo debate nenhum se tornou um “grande” cineasta<sup>334</sup>, nesse sentido de um *auteur* aurístico. O pensamento em torno do primeiro debate realça o pensamento da parte de críticos da *Cahiers* que se tornariam cineastas, como se fosse necessário fazer filmes para “provar” suas teorias. Esse movimento não é muito diferente do que pretendi demonstrar no capítulo anterior, em que os teóricos da montagem soviéticos executavam nos filmes resultados dos seus estudos. Mas há uma diferença importante: os soviéticos não atingiram a hegemonia cultural em seu país, com a exceção de Eisenstein. Na França, a hegemonia é conquistada e, de certa forma, confirmada pela própria *Cahiers*, na qual pululam na lista de melhores do ano inúmeros filmes de críticos oriundos da revista. A revista ocupou três posições distintas, porém complementares, para o cinema francês: a conceituação, a realização e a crítica.

Ao analisar o segundo debate, percebe-se que a conceituação de *auteur* é tida como bastante aleatória: tentou-se encontrar algo comum entre os diretores que aqueles críticos admiravam. A revista funcionou, consciente ou inconscientemente, como plataforma para que aqueles críticos assumissem a direção dos filmes na França, e a ideia de autor, construída pela revista, foi o motor para que se iniciasse o cinema da *nouvelle vague*. É o que confirma Godard:

todos nós na *Cahiers* pensávamos em nós mesmos como futuros diretores. Frequentar cine-clubes e a *Cinémathèque* já era uma maneira de pensar cinema e pensar sobre o cinema. Escrever já era uma forma de fazer filmes, já que a diferença entre escrever e dirigir é quantitativa e não qualitativa.<sup>335</sup>

<sup>334</sup> Eles fizeram filmes, mas fizeram uma carreira mais significativa como críticos do que como realizadores. A noção de “grande” aqui também se dá muito mais em termos de reconhecimento pela história cinematográfica do que pela constante qualidade de seus trabalhos, ou, ainda, pode-se dizer que nenhum deles ganhou essa aura do *auteur*.

<sup>335</sup> GODARD. *From Critic to Film-Maker*, p. 59. [all of us at *Cahiers* thought of ourselves as future directors. Frequenting ciné-clubs and the *Cinémathèque* was already a way of thinking cinema and

Godard acrescentava que, como diretor, ele também se entende como crítico: “ao invés de escrever uma crítica, eu faço um filme, mas a dimensão crítica é subsumida”<sup>336</sup>. O diretor de *À Bout De Souffle* (1959), como resposta a uma suposta usurpação do espaço crítico para se tornar realizador, afirma que isso não teria acontecido, pois “nós estávamos pensando cinema e, em certo momento, nós sentimos a necessidade de estender esse pensamento”<sup>337</sup>. Problematizando ainda mais o fim da barreira entre crítico e cineasta, Godard também reflete sobre porque não escrever sobre seus colegas diretores: “obviamente se tornou difícil tomar um café com alguém se nessa tarde você tem que escrever que ele [o diretor] fez um filme bobo”<sup>338</sup>. A nuance que pode ser observada entre Godard e Truffaut é muito importante: ao passo que Truffaut defende ainda a antiga concepção de *auteur*, Godard passa a entender que essa autoria é também uma função crítica, já que ela também constrói um filme e se assemelha ao cineasta.

Nesse sentido, Godard parece se aproximar de Barthes, em sua formulação durante *Sade Fourier Loyola*, em que leitor e autor aparecem como coparticipantes sem uma hierarquia. Dizendo de outra forma, ser crítico ou ser cineasta estaria em um mesmo nível para o diretor francês, algo semelhante com as proposições de Barthes, em que autor e leitor teriam uma função semelhante. Porém, Barthes não delega para essas funções – autor e leitor – a mesma figura empírica. Enfim, o autor que pega a caneta para escrever não é o mesmo que pega o livro para ler. Para Godard, essas figuras seriam – ou poderiam ser – coincidentes.

Ao invés de criar o *descentramento* do poder, a *Cahiers* acaba criando um *centramento* que, como já dito, domina os discursos sobre e do cinema francês à época: a conceituação do cinema, através da ideia de *auteur* e do “cinema pobre”; a realização de filmes por parte dos críticos oriundos da revista que articulariam a ideia de *auteur* para dentro da própria produção cinematográfica; e a crítica desses mesmos filmes que eles realizavam; tudo isso girando em torno do eixo *auteur*.

---

thinking about cinema. Writing was already a way of making films, for the difference between writing and directing is quantitative not qualitative]

<sup>336</sup> GODARD. *From Critic to Film-Maker*, p. 59. [instead of writing criticism, I make a film, but the critical dimension is subsumed]

<sup>337</sup> GODARD. *From Critic to Film-Maker*, p. 59. [we were thinking cinema and at certain moment we felt the need to extend that thought]

<sup>338</sup> GODARD. *From Critic to Film-Maker*, p. 60. [obviously it becomes difficult having a coffee with someone if that afternoon you have to write that he's [the film-maker] made a silly film]

Nesse sentido, os críticos da revista parecem estar em disputa com o sistema artístico francês, e a questão parece não ser exatamente a autoria – quem fez a obra –, mas muito mais o processo de legitimação de uma obra de arte. Ou, em outras palavras, o que está em jogo não são tanto as ideias e as teorias em si, mas o *contexto de julgamento*, ou seja, quem legitimaria as obras de arte.

No caso de Barthes, o autor vai sendo cautelosamente encurralado para, em determinado momento, ser enforcado, como se o *slogan* da Revolução Francesa – “enforcuem o último padre com as tripas do último rei”, e reeditado em Maio de 1968 como: “E depois de estrangular o último burocrata nas tripas do último sociólogo, ainda teremos problemas?” – voltasse como algo do tipo: “enforcuem o último autor nas tripas do último crítico impressionista”. Mas é o próprio Barthes que sobe ao cadafalso para sempre salvar a autoria e a colocar em um novo lugar.

É importante ressaltar que depois de *A Morte do Autor*, Barthes não vai realocar o autor em seu lugar de origem, o do gênio, o da autoridade sobre suas palavras, mas vai buscar um lugar diverso e diferente, fazendo com que o autor tenha uma equivalência hierárquica à do crítico e à do leitor, tudo isso articulado em torno de uma autoria compartilhada. Barthes, em certo sentido, é um anarquista recusando o lugar da autoridade.

Nesse sentido, Barthes e a *Cahiers* estão caminhando em sentidos muito diferentes, apesar de que, em alguns momentos, as proposições pareçam semelhantes. É muito óbvio que a *Cahiers* tinha um projeto, ou mesmo que *praticava* uma política, o que parece pouco aparente em Barthes. *A politique des auteurs* é uma forma sistemática para dotar o diretor do filme de um falso direito de artista, como aconteceria em outras artes, dando não só espaço para uma liberdade criativa para o trabalho, como também para se entender o cinema como uma entre as outras artes. O autor, assim, apareceria como figura central, a ser cultuada como bom realizador, adotando procedimentos que se empregam em outros sistemas semióticos, mesmo quando a constante temática e moral não acontecem por toda a obra: é como se se pudesse falar de fase azul e cubista de Picasso e, ao mesmo tempo, de fase “existencialista” e maoísta de Godard – mesmo quando esse teria renunciado à autoria individual em nome da coletividade criativa.

Enfim, um dos objetivos críticos da *Cahiers* seria o de estabelecer parâmetros mínimos para avaliação de um filme; um dos principais parâmetros seria a figura do *auteur*. Mas, como já visto, essa posição não é unânime, e, mesmo dentro da revista, é tida como forjada para articular discursos que se tornariam, de uma forma ou de outra,

de autoridade. O objetivo prático – e aqui não digo da revista, mas de alguns de seus críticos – seria o de legitimar uma produção cinematográfica francesa centrada na figura do autor. Ora, isso é óbvio com as preocupações de Kast, que via, nas figuras do produtor e do distribuidor, os demônios a serem espantados com a cruz de uma crítica estruturada. Essa figura de *auteur* cinematográfico, em termos práticos, irá emergir, justamente, entre os críticos da revista. Na *Cahiers*, portanto, mais do que legitimidade crítica, parece prevalecer uma legitimidade autoral, e o objetivo, pois, seria reestruturar o cinema francês, pôr a casa em ordem e fazer emergir um novo tipo de cinema, tarefa muito bem sucedida, por sinal. Mas, para alcançar esse objetivo, aconteceu um centramento do poder de criação e crítico.

O objetivo de Barthes, já posto, seria, entre outras coisas, o de legitimar uma crítica que seria independente de seu objeto, não “devendo” mais nada ao autor do texto literário. Se dermos razão a Compagnon – de que a Teoria na França não teria tido espaço até o Estruturalismo<sup>339</sup> –, essa lógica de legitimação crítica parece ganhar força. Barthes encerrala o autor para que daí surja sua legitimidade enquanto teoria co-criadora. O autor, que antes detinha direitos sobre suas palavras e sua escrita, perde seu espaço; sua escritura é que toma lugar de análise e a escritura é também construída a partir do lugar do leitor, do crítico. O teórico ganharia a batalha – ao menos momentaneamente.

É nesse sentido que se pode pensar que de um lado estariam Barthes e sua morte do autor – uma anarquia descentralizadora – e de outro, a *Cahiers* e o culto ao autor – um dogmatismo centralizador.

#### 4. Outras mortes

Michel Foucault, em seu texto *O que é um Autor?*, não toca diretamente no ponto de discussão aqui proposto: como o discurso a respeito do autor pode centralizar ou descentralizar o poder. Apesar de sua obra sempre se preocupar com a autoridade do discurso, ele não propõe pensar diretamente que esses discursos possam ter objetivos distintos e parecidos: distintos quanto centralizadores ou descentralizadores, parecidos enquanto discurso. Ora, Foucault tenta desvendar diante do vazio da morte do autor as *funções* que o autor poderia ocupar:

---

<sup>339</sup> Cf. COMPAGNON. *Demônio da Teoria*.

a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar<sup>340</sup>.

Sim, o autor tem todas essas funções – que ainda corroboram com o resumo da história do autor de Bazin – mas a discussão do que, para mim, está de fato em jogo na morte do autor não é posta em questão: a centralização ou descentralização do poder pela crítica e a teoria.

Foucault coloca em jogo, em seu texto, as representações de autor que foram formuladas pela crítica literária antes da “morte do autor” e que parecem concordantes com as ideias formuladas inicialmente pela *Cahiers du Cinéma*: “o autor é então definido como um certo nível constante de valor; (...) o autor é então definido como um certo campo de coerência conceitual ou teórica; (...) o autor como unidade estilística; (...) autor é então momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos”<sup>341</sup>. Por outro lado, para Foucault, concordando com Barthes, o autor de literatura deixou de ser determinação de valor, de coerência ou unidade, como também um momento histórico, e a literatura passou a ser valorizada pela própria escrita – a escrita “se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada a forma da interioridade”<sup>342</sup> – o que determinaria que a importância anterior do autor desapareceria quando a importância agora seria somente a escrita.

Ora, foi o próprio Foucault que havia nos alertado que “em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”<sup>343</sup>. Os discursos contra e a favor do autor não estariam nesse jogo? O discurso crítico e teórico também não estaria circunscrito a essa máxima? Foucault ainda teme pela força do discurso e propõe uma artimanha para desarticular e entender esses discursos: “questionar nossa vontade de verdade; restituir ao discurso seu caráter de acontecimento; suspender, enfim, a soberania do significante”<sup>344</sup>.

---

<sup>340</sup> FOUCAULT. *O Que é um autor?*, p. 279-280.

<sup>341</sup> FOUCAULT. *O Que é um autor?*, p. 277.

<sup>342</sup> FOUCAULT. *O Que é um autor?*, p. 268.

<sup>343</sup> FOUCAULT. *A Ordem do discurso*, p. 9.

<sup>344</sup> FOUCAULT. *A Ordem do Discurso*, p. 51.

O mais importante dessa premissa de Foucault para a teoria e crítica literária e a teoria e crítica cinematográfica, talvez seja dado pelo próprio Barthes, quando afirma em diversos textos que a primeira parte da pesquisa deveria se dar sempre por sua autoavaliação, e que toda teoria literária – e aqui incluo também a cinematográfica – há de ser também uma metateoria. Nessa perspectiva, o seu clássico texto *Aula* pode ser visto como uma autocrítica. Se, em *O Grau Zero da Escrita*, Barthes alertava que a história iria engolir os escritores “subversivos” e iria enquadrá-los no *mainstream* e no cânone, talvez o mesmo acontecesse com o teórico/crítico: é essa a ironia que Compagnon fica atento, acertadamente: “o próprio Barthes foi canonizado, o que não é a melhor forma de manter viva e ativa uma obra”<sup>345</sup>. Afirma Barthes: “o poder (*a libido dominandi*) aí está, emboscado em todo e qualquer discurso, mesmo quando este parte de um lugar fora do poder”<sup>346</sup>. Ora, cabe a nós, na verdade, verificar se o poder está presente em um discurso ou se ele é, fundamentalmente, um *discurso de poder* – o que “engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe”<sup>347</sup>.

Esse texto, escrito posteriormente a todos aqui citados, revela no seu final a ânsia de Barthes: “nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor”<sup>348</sup>. Essa ânsia iria se transformar, em algum momento, em um *discurso de poder*? Acertando os ponteiros da pergunta: o discurso da *Cahiers* e o discurso de Barthes, de 1968 para trás, seriam um *discurso de poder*? É imprescindível perceber que a discussão a respeito do autor – tanto a que o louva quanto a que o mata – está entremeada por discursos que se pretendem legítimos. Barthes posteriormente parece, entretanto, abrir mão desse poder, pensando muito mais no *prazer* do texto, da pesquisa, do conhecimento, da *escritura*. É dessa forma que o assalto sobre o autor é, na verdade, uma tentativa para equalizar as forças que dialogam com os discursos literários. Anseia a igualdade, não uma superioridade, mas nesse percurso parece que, em algum momento, acontece uma exaltação, uma bandeirada a favor do crítico e do teórico<sup>349</sup>.

---

<sup>345</sup> COMPAGNON. *O Demônio da Teoria*, p. 14.

<sup>346</sup> BARTHES. *Aula*, p. 10.

<sup>347</sup> BARTHES. *Aula*, p. 11.

<sup>348</sup> BARTHES. *Aula*, p. 45.

<sup>349</sup> Há que se incluir aqui uma lembrança: após 1968, a mudança de curso da *Cahiers* é radicalizada, deixando de lado suas questões iniciais para se tornar marxista. Talvez o melhor exemplo que tenhamos nessas transformações seja Godard: partiu da *politique des auteurs* e de seus filmes supostamente autorais para participar do grupo Dziga Vertov, de orientação maoísta, em que a autoria individual era deixada de lado para a coletividade da criação. Godard não morreu como autor, é tido por muitos como gênio por críticos que apontam, até hoje, sua coerência cinematográfica.

O discurso da *Cahiers* se tornou dominante na França e, até hoje, é refletido em diversas manifestações sobre e no cinema. Seu culto ao autor é ainda – mesmo com críticas internas da revista – um discurso hegemônico. Digamos que “saiu do controle”, tomando acepções que transcenderam a percepção inicial dos críticos e banuiu a sua complexidade e as suas contradições em nome, ainda, da centralização do poder nas mãos dos mesmos. Por outro lado, uma certa autoria, sim, é possível no cinema, mas não como uma qualidade imanente ou dotada de um valor intrínseco. O poder de determinar não só a crítica, mas também a produção cinematográfica de seu país, não parece seguir a mesma direção de Barthes: de alguma forma, ansiavam o controle, e não uma relação igualitária – aqui, salva-se Bazin, único cem por cento crítico, segundo Godard. O poder deveria passar da mão dos produtores e distribuidores para os *auteurs* – e a arma era a crítica. Não discuto aqui a qualidade crítica da revista – em geral, muito boa –, mas somente seus objetivos (sejam implícitos ou explícitos), que em geral almejavam, no discurso sobre autoria, um objetivo maior do que somente o crítico e o metodológico.

Porém, ainda há um outro lado nessa questão. Gostaria de invocar rapidamente as teses sobre cinema de Gilles Deleuze, isto é, os conceitos de *imagem-tempo* e de *imagem-movimento*. Grosso modo, esses conceitos dão conta que o regime de imagem calcado na montagem e característico do entre-guerras – a *imagem-movimento* – corresponderia a uma lógica sensório-motora do espectador. No pós-guerra essa imagem cede espaço para o que Deleuze chamou de *imagem-tempo*, muito mais característico do homem quebrado, rachado, em que a lógica sensório-motora não mais correspondia. Enfim, seria o homem não mais construído de uma forma lógica cartesiana, mas de uma nova lógica, característico de construções a vácuo, não linear. De certa forma, seria o fim de uma teleologia do sujeito moderno e sua racionalidade<sup>350</sup>.

Curiosamente, a *imagem-tempo*, conceito inspirado principalmente em Henri Bergson e André Bazin, corresponderia a um cinema que surge no neorealismo italiano e encontraria um representante ímpar na *nouvelle vague*. Aqui cabe, pois, um paradoxo: ao passo que a *Cahiers* discursava a respeito de um sujeito-autor calcado em uma teleologia do autor e em uma espécie de secularização, ela produzia filmes em que esse sujeito-autor era sistematicamente deslocado, isto é, esse autor não seria correspondente à ideia da crise do sujeito do fim da Segunda Guerra Mundial.

---

<sup>350</sup> Ismail Xavier evoca esse fim da teleologia do homem em seu *Alegorias do Subdesenvolvimento*.

A morte do autor de Barthes, nesse sentido, pode ser entendida também pela instauração desse novo regime de imagem, que não mais corresponderia a um etnocentrismo linear. Por sua vez, a morte do autor seria não mais do que a morte desse sujeito teleológico – daí surgindo essa vertigem do descentramento do poder, ou, ainda, “a morte do sujeito transcendental é conseguinte à morte do sujeito do conhecimento, que, por sua vez, é conseguinte à morte do autor como princípio textual formal, o qual, por sua vez, é, novamente, conseguinte, ao desaparecimento da intencionalidade psicobiográfica”<sup>351</sup>. A morte do autor, nesse sentido, estaria ligada justamente a esses sintomas do fim intencionalidade, do fim do princípio formal, em suma, à crise do sujeito.

A *Cahiers* vacila entre o discurso crítico e a prática fílmica. Em certo sentido, a crise que é instaurada pela morte do autor é uma crise já anunciada, uma crise do sujeito, e reflete na teoria como um processo de desaurificação. O sujeito em crise, tão fortemente presente em Beckett, por exemplo, também está presente no *nouveau romam*, tão intrinsecamente ligado ao desenvolvimento teórico do estruturalismo, como dito acima.

Já na teoria do cinema, uma crise é implantada de forma bastante *sui generis*: é uma crise que pode ser até mesmo pensada como uma separação entre o discurso crítico – centrado no homem – e uma prática cinematográfica que falaria, mesmo, desse homem descentrado, quebrado. Aqui, não é a *nouvelle vague* que inicialmente está em crise, é o cinema narrativo, sensório-motor que precede à revolução do cinema francês, mas, para justificar essa mudança, o discurso crítico é empregado de uma maneira ainda centrada no homem. *Talvez daí surja a dificuldade, ou mesmo impossibilidade, de definição do auteur no cinema*, como demonstrado.

Entretanto, o discurso sobre o autor no cinema parece se caracterizar ainda por esse centramento do poder dos discursos. Dizer de um cinema de autor em oposição a um cinema de gênero (ou cinema comercial) é sustentar ainda um discurso centralizador da arte. Ainda, entre o discurso cinematográfico e os filmes produzidos propriamente ditos, existe um paradoxo, e é este que é constantemente deixado de lado, como se surgisse uma cortina de fumaça para que não o percebamos. A crise do sujeito, tão bem encenada nos filmes se pensarmos com os passos de Deleuze, não se coloca na crítica e

---

<sup>351</sup> BURKE. *The Death and the Return of the Author*, p. 107. [the death of the transcendental subject is consecutive with the death of the subject of knowledge, is in turn consecutive with the death of the author as a formal principle of textual meaning which is again consecutive with the disappearance of the psychobiographical signified]

na teoria da *Cahiers* e nem em muitos discursos críticos do cinema contemporâneo. A *Cahiers*, ao ocupar ao mesmo tempo a conceituação, a produção e a crítica cinematográfica, acaba sequestrando a própria noção de cinema para si. Por isso, ainda hoje, se torna necessário pensar em que nível – ou do que – se fala quando alguém se refere ao autor no cinema.

Hans Belting, em *O Fim da História da Arte*, irá se ocupar, entre outras coisas, justamente desse problema. Segundo o alemão, o fim da história da arte poderia ser declarado no momento em que os artistas tomam para si todo o discurso da arte, fazendo movimento parecido ao da revista francesa:

desde 1960, assim reza o argumento oficial, a arte enquanto tal não é mais contestada, mas tornou-se reconhecida como *uma ficção com direito próprio*, garantida por instituições tais como mercado da arte e exposição de arte – em vez de ser garantida por um *médium* determinado ou pelo sucesso de obras individuais<sup>352</sup>.

A instituição, aqui, pode ser entendida como a revista e com a produção fílmica oriunda da revista. Entretanto, mesmo que o sequestro de todos os níveis discursivos faça com que se considere o fim da disciplina da história da arte (seria da história do cinema? Seria da história da literatura?), essa mesma história voltará com força com as teorias feministas. Nelas, não se questiona o fim da história da literatura ou da história do cinema, mas sim a própria ficção dessas histórias. A posição do leitor – figura tão polêmica ao longo da história da teoria e uma tensão nunca bem resolvida – parece ainda merecer um novo capítulo com as teorias feministas. Mas nelas não é mais só o autor do texto literário: entra em jogo, também, o autor da teoria.

---

<sup>352</sup> BELTING. *O Fim da História da Arte*, p. 260. [grifo meu].

## Capítulo 3: Teorias Feministas: Cânone e História, Ideologia e Representação

---

*“Talking like touching, writing like punching  
somebody”*

Susan Sontag,  
*As Consciousness is harnessed to flesh.*

*Eu sei que o meu passado  
Eu prestei bem atenção como foi  
O presente  
Eu continuo prestando atenção como é  
Mas o futuro  
Eu não sei como vai ser  
É difícil de eu descobrir  
Como vai ser o meu futuro*

Stela do Patrocínio

Em 1979, é exibida pela primeira vez a obra de Judy Chicago, *The Dinner Party*. Essa obra é reconhecida como uma das principais das artes feministas dos anos de 1970, especialmente dentre as produzidas nos Estados Unidos: uma mesa em formato triangular, com trinta e nove lugares, cada um deles contém um prato com formatos de vulvas – cada qual à sua maneira –, um cálice e um bordado. Doravante, cada um desses trinta e nove lugares é reservado a uma pessoa, no caso, todas elas mulheres, como, por exemplo, Istar, Judite, Trotula, Christine de Pisan, Mary Wollstonecraft, Virginia Woolf. No chão ainda constam 999 nomes de outras mulheres. A ideia principal da obra de Chicago era “acabar com o contínuo ciclo de omissão em que mulheres foram colocadas para fora do registro histórico”<sup>353</sup>.



(Figura 6 – *The Dinner Party*, de Judy Chicago)

Essa obra, pois, estaria disposta a recontar a história da humanidade, e das mulheres em particular, ao chamar a atenção para essas mulheres que seriam, constantemente, esquecidas. Seria o caso de exaltar aquelas que, sem dúvida, foram importantes para a construção da história dos homens e mulheres.

<sup>353</sup> CHICAGO. *The Dinner Party*, p. 10. [end the ongoing cycle of omission in which women were written out of the historical record]

*The Dinner Party* exemplifica bem o foco que daremos às teorias feministas neste capítulo: as construções do valor, do cânone e da história literária. Ao se pensar que a questão do *valor* é intrínseca às construções dos cânones e da história literária, argumentarei que a suposta crise incitada pelas teorias feministas é, na verdade, uma disputa pelo contexto de julgamento entremeadado de questões ideológicas. O que o feminismo (ou os Estudos Culturais) realiza não é uma relativização completa e irrestrita das formas estéticas – como o senso comum tenta supor –, mas um questionamento a respeito dos valores imputados às obras de arte, valores estes que seriam mais políticos do que puramente estéticos e objetivos.

Focarei aqui as teorias feministas anglo-saxônicas, mas com mais ênfase nas norte-americanas. Não vou me ater às teorias francesas, apesar de saber que a interlocução entre elas é intensa. É na crítica anglo-saxônica que se estabelecem essas duas modalidades aqui propostas: “tratar de reformular aqueles critérios do interior da instituição acadêmica (...) ou escrever fora dos critérios acadêmicos”<sup>354</sup>. Reformar os critérios faz parte da recontagem da história literária e cinematográfica, enquanto escrever “fora” dos moldes acadêmicos desemboca na necessidade de uma escrita do “eu”, dando vazão, também, a um lado subjetivo do pesquisador.

Essa discussão sobre a história da literatura ou a história do cinema, sob a ótica feminista, pode parecer uma discussão antiga ou mesmo ultrapassada. Entretanto, Caitlin Fisher irá pensar em algo que ela denominou de *retrofeminismo*, isto é, um feminismo que parece renascer novamente hoje com as mesmas problemáticas de antigamente, ou, em suas palavras quando observava as novas feministas, “era como o *The Dinner Party* de Judy Chicago de novo”<sup>355</sup>. De fato, estratégias feministas “antigas” são recapituladas hoje, como, por exemplo, a Marcha Mundial das Mulheres que “mudou”, por um dia, o nome de logradouros públicos em Belo Horizonte, substituindo os nomes de homens por de mulheres, como a Praça Rio Branco que foi rebatizada por Praça Pagu.

Fisher não irá afirmar que esse *retrofeminismo* é um problema, pelo contrário, ela afirma que essas imagens do passado feminista no presente

discutem tanto sobre o passado do feminismo quanto sobre o presente, são capazes de serem lidas como ingênuas e como frescas, perigosas e produtivas, rompem com o conto do desenvolvimento fácil linear do

---

<sup>354</sup> MOI. *Teoría Literaria Feminista*, p. 37. [tratar de reformar aquellos criterios desde el interior de la institución académica (...) o escribir fuera de los criterios académicos]

<sup>355</sup> FISHER. *Feminist Digital Aesthetics*, p. 148. [it was Judy Chicago’s *The Dinner Party* all over again]

feminismo de antes para o feminismo de agora, e fazendo isso revelam novas possibilidades, (...) novas maneiras sugestivas para se pensar sobre quem “nós” achamos que somos e aquilo que carregamos dentro de nós<sup>356</sup>.

Se os problemas do “passado” feminista ainda são pertinentes ao presente, acredito também que as discussões pontuais sobre a história literária e a história cinematográfica ajudam a iluminar a nossa discussão sobre a presente crise na teoria.

O problema da história literária e, posteriormente, da história cinematográfica, entretanto, não são novas e não foram inauguradas pela teoria feminista. No Brasil, por exemplo, antes mesmo das construções das teorias modernas da literatura, havia proposições, nem sempre convergentes, de Silvio Romero e José Veríssimo<sup>357</sup>, entre outros. Os Formalistas Russos refletiram sobre essa questão também, como é possível conferir no texto *Da Evolução Literária* de Tynianov. No mundo anglo-saxão, há o clássico texto de T. S. Eliot, *Tradição e Talento Individual*. Enfim, o problema da história literária posa como um dos principais dos estudos literários há muitos anos<sup>358</sup>.

A teoria feminista, dessa forma, se coloca dentro de uma certa continuidade na discussão desses problemas, mas propondo uma nova abordagem, em um movimento de continuidade/descontinuidade. A descontinuidade se dá não por questionar os procedimentos ou métodos empregados na construção da história literária, mas por colocar em xeque os critérios estéticos do leitor, que incluiriam ou não uma determinada obra nessa história. O ponto de partida para essa abordagem da problemática histórica se dá pela constatação da exclusão de muitas mulheres das principais histórias literárias.

Começarei o capítulo refletindo sobre a colocação da mulher na história, algo que é constante há muito tempo no feminismo e, a partir disso, deter-me-ei mais atentamente no texto de Annette Kolodny, *Dancing through the minefield: some observation on the theory, practice and politics of a feminist literary criticism* [Dançando pelo campo minado: algumas observações sobre a teoria, a prática e as políticas de uma crítica literária feminista]. Nesse texto se constituem três premissas para se repensar essas questões: a história literária é uma ficção; lemos como somos ensinados a ler; a reavaliação dos critérios estéticos utilizados na avaliação das obras. Em seguida, trabalharei com o texto de B. Ruby Rich, *Chick Flicks: theories and*

---

<sup>356</sup> FISHER. *Feminist Digital Aesthetics*, p. 157. [Arguably as much about feminism’s past as about the present, able to be read as both naive and fresh, dangerous and productive, disrupt the easy linear developmental tale of the feminist then to the feminist now, and in so doing reveal new possibilities, (...) suggestive of new ways to think about who we think ‘we’ are and that we carry within us]

<sup>357</sup> Para uma reflexão sobre esses dois autores conferir ROCHA (2013) e MALARD (2013).

<sup>358</sup> Ainda poder-se-ia citar os trabalhos franceses de Pierre Bourdieu sobre o valor suposto nas obras estéticas em obras como *A Distinção* e *As Regras da Arte*.

*memories of the feminist film movement* [*Chick Flicks: teorias e memórias do movimento de filmes feministas*] e com as premissas adotadas pela revista feminista de cinema *Camera Obscura*. A construção de uma história cinematográfica feminista não é só formulada pela enumeração de cineastas mulheres, mas essa história também é realizada a partir de novos filmes feitos por mulheres sob uma perspectiva feminista.

Partirei rumo à reflexão acerca de uma outra questão de valor, não só das artes, como também do próprio fazer acadêmico. O foco é o texto *Me and My Shadow* [Eu e minha sombra] de Jane Tompkins. O conflito se dará entre duas vozes: uma pessoal e outra acadêmica, que colocariam as mulheres em um permanente conflito durante o processo intelectual. Pensarei, a partir daí, nas possibilidades de surgimento de uma crise a partir das Teorias Feministas. Afirmarei que um problema passa pela questão ideológica, que então será tratada tendo como texto base *The Way of All Ideology* [O Caminho de toda Ideologia] da feminista Susan Griffin.

Argumento neste capítulo que as questões sobre a história literária e o enfrentamento ao cânone do ponto de vista feminista não é um movimento de pura ruptura, mas de continuidade/descontinuidade entre teorias. De certa forma – esse é um dos meus argumentos – a teoria feminista não é uma ruptura do Formalismo ou do Estruturalismo, mas apresenta, justamente, essa continuidade/descontinuidade dessas teorias. Ademais, como será visto no final do capítulo, dentro do próprio desenvolvimento das teorias feministas será possível perceber esse movimento, quando do surgimento de uma crise interna e suas problematizações, em textos de Judith Butler, Gayatri Chakravorty Spivak e Donna Haraway.

## **1. A História (da literatura) sob uma nova perspectiva**

O problema do cânone literário (e do cânone cinematográfico) e da história literária (e da história cinematográfica) pode ser percebido de forma isolada, mas, aqui, proponho uma ligação entre essas questões com a problemática de uma voz própria ou, em outras palavras, a articulação de um discurso acadêmico hegemônico que faz subsumir a subjetividade tão cara às mulheres e tão distanciada do discurso acadêmico tradicional. A pergunta que levanto é: como a história literária e a história cinematográfica moldam e são moldadas pelo próprio fazer acadêmico?

O problema da história literária e da voz subjetiva não é novo para a teoria feminista – antes, é uma questão constante. Pode-se dizer, entretanto, que um foco

intenso nessa questão se fez presente na denominada *segunda onda feminista*. Isso não exclui, obviamente, que essa questão tenha sido tratada anteriormente, como é possível ver no clássico *A Vindication of the Rights of Women* [Em Defesa dos Direitos da Mulher], de Mary Wollstonecraft<sup>359</sup>. Tida como imoral por conservadores em sua época – teve um bebê fora do casamento e um caso amoroso aberto com o escritor William Godwin –, a escritora começa seu texto constatando que a mulher, na Inglaterra do século XVIII, seria antes tratada como fêmea – em um sentido biológico – do que como uma pessoa. Ora, isso não viria de uma condição natural, como vai ratificar ao longo de seu texto, mas como uma forma de controlar e subjugar a mulher, excluindo-a da educação<sup>360</sup>.

A educação, em um sentido amplo e sem diferença entre a possibilidade de acesso por pessoas de gêneros diferentes, será a principal reivindicação da autora. Nesse sentido, ela argumenta que a exclusão das mulheres das páginas da história se daria não pelas mulheres serem intelectualmente inferiores ao homem – ideia corrente até o início do século XX –, mas por terem sido elididas de estudo, não podendo, assim, desenvolver o seu intelecto. A premissa para que a educação seja o instrumento que acabaria com a subjugação das mulheres vem do fato de que ela acredita que “o intelecto irá sempre governar...”<sup>361</sup>.

Wollstonecraft, inclusive, polemizou com pensadores contemporâneos a ela, ao afirmar que “a virtude privada ou pública da mulher é muito problemática; Rousseau e uma lista numerosa de escritores homens insistem que ela deve ser, por toda a vida, sujeita a uma severa restrição, da propriedade”<sup>362</sup>. O homem teria a mulher como propriedade por acreditar que, caso contrário, ela se tornaria imoral. Por causa dessa premissa colocada por homens a respeito das mulheres, a escritora vai reivindicar que a

---

<sup>359</sup> A escolha desse texto se dá por ser classificado como o que inaugura o feminismo moderno, ou o que doravante foi denominado como “first wave feminism”. (Cf. SANDERS, p. 16). Ademais, esse texto talvez tenha sido o primeiro a realmente provocar uma polêmica na sociedade e ser discutido amplamente. Constância Lima Duarte (1989, p. 106) frisa a repercussão que a obra causou em sua época: “Este texto revolucionário surgido em Londres em 1792, foi imediatamente traduzido para o francês e repercutiu como uma bomba em toda a Europa e até nos Estados Unidos. Neste mesmo ano ele foi também editado em Paris, Boston e Filadélfia e teve ainda sua segunda edição em Londres. Em Dublin foi editado em 1793 e, na Filadélfia, duas novas edições surgiram no ano de 1794. No curto espaço de dez anos, o livro foi reeditado sete vezes, na França, Inglaterra, Estados Unidos e Escócia”.

<sup>360</sup> Francisca Diniz, uma das pioneiras do feminismo no Brasil, publicou, em 1890, o texto *Igualdade de Direitos*, em que argumenta, de forma semelhante a Wollstonecraft, que recusar o direito à educação da mulher é subjugá-la constantemente.

<sup>361</sup> WOLLSTONECRAFT. *A Vindication of the Rights of Woman*, p. 29. [intellect will always govern...]

<sup>362</sup> WOLLSTONECRAFT. *A Vindication of the Rights of Woman*, p. 30. [the private or public virtue of woman is very problematical; for Rousseau, and a numerous list of male writers, insist that she should all her life be subject to a severe restraint, that of propriety]

mulher tenha representantes legais: “Eu realmente acredito que as mulheres deveriam ter seus representantes, ao invés de serem arbitrariamente governadas sem ser permitida qualquer participação direta nas deliberações do governo”<sup>363</sup>, postura que, naquela época, seria extremamente polêmica, já que as mulheres não possuíam direito ao voto.

Assim, como solução para o problema da educação das mulheres e da falta de representação legal e política, a ativista sugere:

Elas devem também estudar política, e fixar sua benevolência em bases mais amplas; porque a leitura da história será dificilmente mais útil do que a leitura atenta de romances, se lidos como meras biografias – se os personagens do tempo, os avanços políticos, das artes, etc. não forem observados – resumindo, se não for considerado como a história do homem, e não de homens particulares que preencheram um nicho no templo da fama e caíram na corrente contrária do tempo que silenciosamente varre tudo à sua frente para o vazio disforme chamado de eternidade<sup>364</sup>.

Sendo assim, a educação se tornará o quesito mais importante para a emancipação feminina. É a falta dela, ou, melhor dizendo, a impossibilidade de acesso a ela, que faria com que os livros de história não congregassem nomes de mulheres<sup>365</sup>.

Porém, há uma mudança de postura em relação à lógica de Wollstonecraft e as feministas da *segunda onda*. Enquanto aquela acredita que as mulheres não entraram na história oficial ao serem impedidas de uma formação, as novas feministas reivindicarão

---

<sup>363</sup> WOLLSTONECRAFT. *A Vindication of the Rights of Woman*, p. 31. [I really think that women ought to have representatives, instead of being arbitrarily governed without having any direct share allowed them in the deliberations of government]

<sup>364</sup> WOLLSTONECRAFT. *A Vindication of the Rights of Woman*, p. 32. [they might also study politics, and settle their benevolence on the broadest basis; for the reading of history will scarcely be more useful than the perusal of romances, if read as mere biography – if the character of the times, the political improvements, arts, etc., be not observed – in short, if it be not considered as the history of man, and not of particular men who filled a niche in the temple of fame, and dropped into the back rolling stream of time, that silently sweeps all before it into the shapeless void called eternity]

<sup>365</sup> Dito isso, é importante ressaltar, também, que a escritora não somente seleciona as mulheres como as únicas ativistas contra a repressão que sofrem, como também conclama que os homens deveriam lutar contra a opressão feminina e que teriam certos “ganhos” com a liberdade da mulher: “Se os homens generosamente libertassem nossas correntes e se sentissem contentes com companheirismo racional ao invés de obediência escrava, eles nos veriam como filhas mais observadoras, como irmãs mais afetuosas, como esposas mais fiéis, como mães mais razoáveis – em uma palavra, melhores cidadãs. Nós deveríamos então amá-los com verdadeiro afeto, porque aprenderíamos a nos respeitar; e a paz mental de um homem valioso não seria interrompida pela vaidade preguiçosa de sua mulher, nem os seus bebês mandados para se aninhar em seio estranho, nunca tendo encontrado uma casa em suas mães. [Would men but generously snap our chains, and be content with rational fellowship instead of slavish obedience, they would find us more observant daughters, more affectionate sisters, more faithful wives, more reasonable mothers – in a Word, better citizens. We should then love them with true affection, because we should learn to respect ourselves; and the peace of mind of a worthy man would not be interrupted by the idle vanity of his wife, nor the babes sent to nestle in a strange bosom, having never found a home in their mother’s]” (WOLLSTONECRAFT, 2007, p. 34). Esse texto-manifesto de Wollstonecraft revela algumas das facetas que serão constantemente ressaltadas pelas feministas nos anos que seguiriam. Dois livros da primeira década do século XXI, por exemplo, sugerem que os homens também deveriam ser parte ativa da luta feminista: *Feminism is for Everybody* de bell hooks e *Men and Feminism* de Shira Tarrant.

que mesmo aquelas que mereceriam espaço na história não adentraram porque esta destaca os homens, e não as mulheres. Ou seja, não é importante somente revelar que as mulheres foram excluídas de processos que as levariam a pertencer à construção histórica, como também se ressalta que mesmo aquelas que adentraram foram excluídas da história oficial.

Será muito caro ao feminismo essa recontagem. Recontar, aqui, pode ser entendido em dois sentidos: quantitativo e qualitativo. Entretanto, acredito ainda que qualitativamente ainda é mais preponderante em exemplos do que o quantitativamente. Ademais, mesmo quando a contagem se pauta por ser quantitativa, o objetivo final é qualitativo. Não me alongarei em exemplos, mas, quantitativamente falando, podemos verificar os trabalhos das Guerrilla Girls, grupo de artistas feministas anônimas que iniciaram suas obras em 1985, em Nova Iorque.



(Figura 7 – *Do Women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1985 – Guerrilla Girls)



(Figura 8 - *Do Women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 2005 – Guerrilla Girls)

As imagens apresentam conteúdos semelhantes, o que muda são os números. A primeira imagem é de 1985, e a segunda é de 2005. A ideia é a mesma: quantificar as artistas mulheres e o número de corpos nus expostos no Metropolitan Museum, de Nova York, na seção de arte contemporânea. A questão é: “É preciso a mulher estar nua para entrar no Metropolitan Museum?”. É através da quantificação das obras que se

qualificaria o museu, ou seja, mesmo quando a premissa é quantitativa, a finalidade passa a ser qualitativa. A simples pergunta é uma forma de colocar vários problemas: a representação feminina (os corpos nus predominantemente femininos); o espaço discursivo “permitido” às mulheres (as poucas artistas mulheres); e, conseqüentemente, os valores tradicionalmente machistas que representariam as mulheres nas artes (não é a sua própria expressão, mas seu corpo nu).

Alguém poderia se perguntar: mas isso não se dá pelo fato de grande parte dos artistas contemporâneos serem homens? Não seria porque os “grandes” são todos homens? A partir dos anos de 1970, no mínimo, o número de artistas mulheres (aqui não incluo somente as feministas) é crescente. Incentivadas pelo feminismo, ou por sua colocação em “mercados” semelhantes aos dos homens, muitas mulheres artistas surgiram, o que deveria ter levado a uma diminuição desse abismo<sup>366</sup>.

No sentido estritamente qualitativo podemos recuar até ao século XIX, como no caso de Lucy Parsons (1853-1942) – ex-escrava, feminista, anarquista e agitadora política e cultural, uma das fundadoras da organização sindicalista revolucionária Industrial Workers of the World (IWW) – que foi presa por seus escritos provocadores no jornal anarquista de Chicago, *The Liberator*. Neste jornal, em 1905, Parsons concebeu e criou uma coluna que teria como motivação escrever a história de mulheres importantes e negligenciadas. Ela afirma:

Debaixo do cabeçalho acima continuaremos, por algumas semanas, com pequenos esboços de mulheres que tenham contribuído com sua parte na construção da história do mundo. Enquanto a editora irá contribuir com alguns desses esboços, nós também convidamos, especialmente as mulheres, a nos mandar breves esboços de mulheres famosas, se alguma vier à cabeça. Façam com que esses esboços sejam bem específicos, curtos e diretos ao ponto. Nós esperamos que se algum for mandado, eles serão muito superiores aos que nós mesmos escrevermos<sup>367</sup>.

Parsons escreve, então, uma coluna – a primeira de uma série – sobre Florence Nightingale, coordenadora de um hospital de guerra que deveria ser lembrada “como uma mulher que, ainda que delicada e destituída de muito de sua vontade, estava disposta a arriscar a própria vida para que pudesse levar alívio para a vítima mais

---

<sup>366</sup> Na mesma cidade de Nova York, o Museu do Brooklyn abriu uma seção de arte feminista em 2012.

<sup>367</sup> PARSONS. *Freedom, Equality & Solidarity*, p. 105. [Under the above head will be continued for a few weeks brief sketches of the lives of women who have contributed their share in building the world's history. While the editor will contribute a number of these sketches we also invite others, especially women, to send in brief sketches of famous women, if any such occur to their minds. Let these sketches be well stated, short and to the point. We hope if any are sent in that they will be far superior to those we write ourselves]

estúpida do nosso presente sistema, o soldado”<sup>368</sup>. É na requalificação da participação histórica das mulheres que esse procedimento qualitativo operará<sup>369</sup>.

---

<sup>368</sup> PARSONS. *Freedom, Equality & Solidarity*, p. 107. [as a woman who, though delicate and far removed from want, nevertheless was willing to risk her own life, that she might bring relief to that most stupid victim of our present system, the soldier]

<sup>369</sup> Poder-se-ia ainda usar como exemplo a história das mulheres dentro das consideradas ciências “duras”, de pesquisa acadêmica em áreas de tecnologia e engenharias, que não apareceriam na história dessas ciências e pesquisas. Através de diversas iniciativas, as mulheres queriam incluir na história oficial mulheres importantes da ciência. O caso da OFAN (Once and Future Action Network) da ONU, que tinha como um de seus enfoques “buscar recuperar as contribuições das mulheres cientistas ao longo da História, mostrando como a ciência oficial tendeu a ignorá-las” (TABAK, 2002, p. 45). Fanny Tabak afirma que “o interesse na abordagem histórica do estudo da mulher na Ciência se apoiou, em grande parte, em projetos de historiadoras feministas, a partir dos anos 70, e que pretendiam compensar a invisibilidade da mulher nos estudos tradicionais de História. Assim surgiram as biografias de cientistas famosas” (TABAK, 2002, p. 58). O trabalho de Tabak, porém, não é como o de Parsons: ela quer entender o processo pelo qual as mulheres não aderem aos estudos científicos e tecnológicos. Por isso, ela tem como tese central a ideia de que “a Ciência atual é sexista, e esse sexismo acarreta um número de consequências epistemológicas, ontológicas, metodológicas e, em última análise, sociais, para o conhecimento produzido” (TABAK, 2002, p. 59). Algo semelhante acontece em outros campos em que as feministas atuam. Na cultura pop, no mundo do punk/hardcore, acontecem atuações semelhantes. É o que se pode ver em Riot Grrrl Manifesto de Kathleen Hanna/Bikini Kill, de 1992. O manifesto, curiosamente, só se apresenta com porquês. É importante ressaltar, então, algumas das “respostas” que elas oferecem no manifesto: “PORQUE nós queremos deixar mais fácil para garotas verem/ouvirem os trabalhos uma das outras, podendo dividir estratégias e criticar-apludir umas às outras (...) PORQUE vendo nossos trabalhos como sendo conectados a nossas amigas-políticas-vidas-reais, é essencial se vamos descobrir como estamos impactando, refletindo, perpetuando ou arrebatando o status quo. (...) PORQUE nós não queremos assimilar os valores morais de outros (garotos) do que é ou não é legal. (...) PORQUE nós estamos interessadas em criar maneiras de ser não-hierárquicas E fazer música, amigos, e cenas baseadas em comunicação+entendimento, ao invés da categorização competição+bom/mau. (...) PORQUE fazer/ler/ver/ouvir coisas legais que nos validam e nos desafiam pode nos ajudar a ganhar força e senso de comunidade que precisamos, para descobrir como coisas idiotas como racismo, corporização, idadicismo, especismo, classismo, magrismo, sexismo, antissemitismo e heterossexismo aparecem em nossas vidas. PORQUE vemos que o suporte e a promoção de cenas de garotas e de garotas artistas de todo tipo como integrais para esse processo (...) PORQUE nós estamos com raiva da sociedade, que nos diz que Garota = Idiota, Garota = Má, Garota = Fraca. PORQUE estamos relutantes em deixar nossa raiva real e válida ser difusa e/ou virada contra nós, via a internalização do sexismo como testemunha em ciúmes garota/garota e em comportamentos autodestrutivos femininos. PORQUE eu acredito com todomeucoraçãomentecorpo que garotas constituem uma força com alma revolucionária que pode, e irá, mudar o mundo verdadeiramente.[BECAUSE we wanna make it easier for girls to see/hear each other’s work that can share strategies and criticize-applaud each other. (...) BECAUSE viewing our work as being connected to our girlfriends-politics-real-lives is essential if we are gonna figure out how we are doing impacts, reflects, perpetuates, or DISRUPTS the status quo. (...) BECAUSE we don’t wanna assimilate to someone else’s (boy) standards of what is or isn’t cool. (...) BECAUSE we are interested in creating non-hierarchical ways of being AND making music, friends, and scenes based on communication+understanding, instead of competition+good/bad categorization. (...) BECAUSE doing/reading/seeing/hearing cool things that validate and challenge us can help us gain the strenght and sense of community that we need in order to figure out how bullshit like racism, ablebodieism, ageism, speciesism, classism, thinism, sexism, anti-semitism and heterosexism figures in our own lives. BECAUSE we see fostering and supporting girl scenes and girls artists of all kind as integral to this process. (...) BECAUSE we are angry at society that tells us Girl = Dumb, Girl = Bad, Girl = Weak. BECAUSE we are unwilling to let our real and valid anger be diffused and/or turned against us via the internalization of sexism as witnessed in girl/girl jealousy and self defeating girltype behaviors. BECAUSE I believe with my wholeheartmindbody that girls constitute a revolutionary soul force that can, and will change the world for real.]” (HANNA, 2007, p. 395-396). Nesse trecho, verificam-se variações de ações feministas já discutidas aqui: um convite para as mulheres participarem, para que elas vejam e escutem umas às outras; acreditam que quando as mulheres participarem dessa coletividade haverá uma mudança, não perpetuando o processo sexista; que as mulheres deveriam apoiar qualquer tipo de expressão feminina, sejam bandas ou zines. Por outro lado, com o pensamento feminista já maturado,

Podemos ainda dar, como outro exemplo, o texto da escritora Alice Walker, *Saving the life that is your own: the importance of models in the artist's life*, que também reflete sobre a exclusão das mulheres do cânone e da história. No caso do texto de Walker, a exclusão das mulheres negras em particular. A escritora afirma que em sua época de colégio ela não tinha ouvido falar em nenhuma escritora negra e, inclusive, perguntava-se se existiria alguma. Após o colégio, Walker continuava a se perguntar: “onde estão os pesquisadores de folclore negros? Onde está o antropólogo negro?”<sup>370</sup> e assim por diante. Walker, pois, se prontificou a estudar a história das mulheres negras elididas do cânone. Como resposta do questionamento de só se interessar por escritoras negras, ela afirma: “nós nos importamos porque nós sabemos isso: *a vida que salvamos é a nossa própria*”<sup>371</sup>. Reconstruir uma história das mulheres em geral, e das mulheres negras em particular, seria também uma forma de Walker se incluir em uma nova história, a partir daí contada. Muda-se o presente quando se muda o passado e vice-versa<sup>372</sup>.

Nesse sentido, pensar a história se torna imperativo ao feminismo por uma série de motivos. O primeiro, para pensar em por que as mulheres foram sistematicamente excluídas da participação social; segundo, para restituir às mulheres lugar importante na história da humanidade; terceiro, para que daí a participação das mulheres seja cada vez mais incisiva.

É em meio a essas elaborações que trabalhará, também, a teoria da literatura feminista, como no caso do emblemático texto de Annette Kolodny, *Dancing through the minefield*, de 1980, no qual irei me deter mais calmamente. Nesse texto, a crítica nova-iorquina constata que, dez anos antes, haveria uma “inadequação das escolas críticas estabelecidas e dos métodos para lidar de forma justa ou sensível com os

---

algumas proposições destacadas já aparecem aqui formadas. São elas: uma desafio aos pressupostos do que é legal e do que não é; que esses atos são, sobretudo, políticos; que a mudança na perspectiva feminina levaria a outras mudanças além do machismo, como o classismo, o racismo, o antissemitismo, entre outros; que não mais se represente as mulheres como idiotas, más ou fracas; a raiva contra o sexismo; que a adesão das pessoas a esse manifesto, ou ao feminismo em geral, poderia mudar o mundo.

<sup>370</sup> WALKER. *Saving the life that is your own*, p. 31. [where are the *black* collectors of folklore? Where is the *black* anthropologist?]

<sup>371</sup> WALKER. *Saving the life that is your own*, p. 31. [we care because we know this: *the life we save is our own*]

<sup>372</sup> Em outro ensaio emblemático de Walker, *In Search of our Mothers' Garden*, o questionamento que coloca é a falta de modelos evidentes para as mulheres negras seguirem. Esses modelos teriam sido afastados dos holofotes e seria mais difícil, para as novas escritoras, procurar inspirações em outras mulheres. Ademais, o ensaio apresenta argumento semelhante ao de Virginia Woolf, em *A Room of One's Own*, em que seria a própria cultura machista e racista responsável pela não elaboração de textos de mulheres e negros: “como a criatividade das mulheres negras poderiam se manter vivas, ano após ano e século depois de século, sendo que pela maioria dos anos que os negros estiveram na América, era crime, sujeito a punição, se uma pessoa negra lesse ou escrevesse?” (WALKER, 1996, p. 35).

trabalhos escritos por mulheres”<sup>373</sup>. Kolodny acredita que a função da crítica literária não seria apenas mostrar o sexismo<sup>374</sup> nas obras artísticas, mas também marcar as novas escolhas na história literária:

Para aquelas de nós, da literatura Americana especialmente, o fenômeno prometeu uma reformulação radical de nossos conceitos de história literária e, pelo menos, um novo capítulo para entender o desenvolvimento das tradições literárias das mulheres (...) nós inevitavelmente levantamos questões desconcertantes sobre as razões para o desaparecimento [da literatura das mulheres] nos cânones dos ‘principais trabalhos’, e nós nos preocupamos com a estética e os critérios críticos pelos quais se estabeleceu a diminuição do seu status.<sup>375</sup>

Para Kolodny, os homens – professores e acadêmicos inclusive –, quando entram em contato com a literatura de autoria feminina, não conseguem compreender o universo simbólico da mulher. A crítica à academia é ainda mais particularizada:

Ao invés de serem bem-vindas ao trem, entretanto, nós temos sido forçadas a negociar em um campo minado (...) se nós somos acadêmicas dedicadas a redescobrir um corpus perdido de textos escritos por mulheres, nossos achados são questionados esteticamente. E se nós somos críticas, determinadas a praticar leituras revisionistas, é dito que nosso foco é muito estreito, e que nossos resultados são apenas distorções de, ainda pior, más interpretações polêmicas<sup>376</sup>.

Kolodny afirma que, com o feminismo, o que muda não é o fim de uma tradição ocidental ou do texto, mas sim o eclipse de uma forma particular de texto, de um modelo particular de cânone, cujo leitor-modelo seria masculino com seu senso e significado de mundo. O cânone, pois, seria um problema em si: “o fato de a canonização colocar trabalhos acima de qualquer questão acerca do estabelecimento de seus méritos leva os estudantes a oferecerem leituras e interpretações apenas mais

---

<sup>373</sup> KOLODNY. *Dancing through the minefield*, p. 171. [inadequacy of established critical schools and methods to deal fairly or sensitively with works written by women]

<sup>374</sup> Kolodny afirma que o texto-chave dessa crítica focada no sexismo é *Thinking about women* (1968) de Mary Ellmann: “Tendo qualquer um presenciado, dez anos atrás, de colocar a questão de definir uma crítica literária ‘feminista’, ela deve ter sido, na esteira de *Thinking about women* [Pensando sobre mulheres] de Mary Ellmann, que a crítica deseja expor os estereótipos sexuais das mulheres tanto na nossa literatura quanto na nossa crítica” (KOLODNY, 1997, p. 171).

<sup>375</sup> KOLODNY. *Dancing through the minefield*, p. 172. [for those of us in American literature especially, the phenomenon promised a radical reshaping of our concepts of literary history and, at very least, a new chapter in understanding the development of women’s literary traditions (...) we inevitably raised perplexing questions as to the reasons for their disappearance from the canons of ‘major works’, and we worried over the aesthetics and critical criteria by which they had been accorded diminished status.]

<sup>376</sup> KOLODNY. *Dancing through the minefield*, p. 175. [instead of being welcomed onto the train, however, we’re been forced to negotiate a minefield (...) if we are scholars dedicated to rediscovering a lost body of writings by women, then our finds are questioned on aesthetic grounds. And if we are critics, determined to practice revisionist readings, it is claimed that our focus is too narrow, and our results are only distortion of, worse still, polemical misreading]

ingênuas, com o propósito de validar os grandes já canonizados”<sup>377</sup>. A autora, pois, tece três proposições a respeito do cânone: 1) a história literária é uma ficção; 2) o que se ataca não são os textos, mas sim os paradigmas; 3) o reexame não é somente da estética, mas também dos preconceitos e pressupostos do cânone, sendo necessário informar os métodos críticos que moldam as resposta estéticas.

Kolodny argumenta, a respeito do primeiro ponto, que a história literária é uma construção ficcional; em outras palavras, a história literária é uma história contada, e não um objeto estático ou imanente. Lembrando alguns dos pressupostos dos Formalistas Russos, podemos afirmar que, segundo Kolodny, o mais importante é *como* ela é contada, em detrimento de *qual* história se conta. Para Kolodny e as feministas em geral, a história seria sempre contada *como* uma visão masculina da arte, que embutiria *qual* história ela conta: a história literária dos homens. Ora, as escolhas do presente, argumenta a crítica, inevitavelmente, alteram as do passado:

O que distingue as feministas nesse aspecto é o seu desejo de alterar e estender o que entendemos como historicamente relevante a partir desse vasto depósito da nossa herança literária e futuro reconhecimento feminista do depósito pelo que ele realmente é: uma fonte para remodelar nossa história literária, passado, presente e futuro<sup>378</sup>.

A respeito do ataque aos paradigmas que levariam à afirmação de determinada história literária, ela afirma que as estratégias críticas que aprendeu primeiramente davam importância ao *o quê* se lê como oposto ao *como* se aprendeu a ler. Como se ler uma obra implicasse sempre em *o quê* se lê dela. Como as mulheres e os homens sempre foram ensinados a ler de uma determinada maneira, o que se leria também seria correspondente a essa maneira previamente aprendida. Com as teorias desenvolvidas por homens, o que se estudaria em obras das mulheres seria sempre na perspectiva masculina. Dessa forma, as mulheres saíam do mapa principalmente por “uma incapacidade de predominantemente criar leitores para interpretar e apreciar textos de mulheres – devido, em grande parte, a uma falta de conhecimento anterior”<sup>379</sup>. Sendo

---

<sup>377</sup> KOLODNY. *Dancing through the minefield*, p. 176. [the fact of canonization puts any work beyond questions of establishing its merit and, instead, invites students to offer only increasingly more ingenious readings and interpretations, the purpose of which is to validate the graters already imputed by canonization]

<sup>378</sup> KOLODNY. *Dancing through the minefield*, p. 178. [what distinguishes feminists in this regard is their desire to alter and extend what we take as historically relevant from out of that vast storehouse of our literature inheritance, and, further feminists recognition of the storehouse for what it really is: a resource for remodeling out literary history, past, present, and future]

<sup>379</sup> KOLODNY. *Dancing through the minefield*, p. 179. [an incapacity of predominantly make readers to properly interpret and appreciate women’s texts – due, in large part, to a lack of prior acquaintance]

assim, “se tornam ignorantes aos valores de concepção do mundo das mulheres que vão necessariamente, desse modo, ser leitores pobres de trabalhos que em qualquer sentido recapitulam seus códigos”<sup>380</sup>.

Quanto ao terceiro e último ponto, Kolodny argumenta que “críticas literárias feministas estão essencialmente procurando descobrir, em primeiro lugar, como os valores estéticos são atribuídos [e] qual validade pode realmente ser afirmada pelos nossos ‘julgamentos’ estéticos”<sup>381</sup>. É realçada, portanto, a questão dos valores estéticos, sobre como eles são atribuídos e sobre quais são os julgamentos estéticos plausíveis. Em outras palavras, quais concepções de mundo e quais ideologias esses valores estéticos perpetuam, sua relação com o valor atribuído a uma determinada obra e não a outra. Para Kolodny, “o que aparenta ser uma disputa por mérito estético é, na verdade, uma disputa pelo *contexto de julgamento*”<sup>382</sup>. A teórica, enfim, determina o ponto em que a crítica feminista deveria agir e contra quem: “colocando de forma direta: nós tivemos um número suficiente de pronunciamentos sobre avaliação estética há um bom tempo; é agora nossa obrigação avaliar as normas imputadas e os jargões normativos de leitura que, em parte, levaram a esses pronunciamentos”<sup>383</sup>.

A crítica nova-iorquina reconhece o pluralismo das abordagens feministas – estruturalistas, psicológicas e até formalistas –, percebendo que essas abordagens oferecem leituras mais ou menos ricas e estratégias mais ou menos apropriadas. Porém, essa ordem diversa de abordagens não é vista de maneira negativa, e assumir o pluralismo não é assumir o desacordo, mas a “possibilidade que leituras diferentes, ainda que do mesmo texto, possam ser úteis à sua maneira, até mesmo iluminadoras, dentro de diferentes contextos de investigação. Isso significa, de fato, que nós entramos em um processo dialético de examinar, testar, e mesmo experimentar os contextos (...) o que levou a leituras díspares”<sup>384</sup>. Esse processo dialético revelaria qual é o processo

---

<sup>380</sup> KOLODNY. *Dancing through the minefield*, p. 180. [makes ignorant women’s ‘values’ of conceptions of the world will necessarily, thereby, be poor readers of works that in any sense recapitulate their codes]

<sup>381</sup> KOLODNY. *Dancing through the minefield*, p. 181. [feminist literary critics are essentially seeking to discover how aesthetic value is assigned in the first place [and what validity may really be claimed by our aesthetic ‘judgements’]

<sup>382</sup> KOLODNY. *Dancing through the minefield*, p. 182. [what appears to be a dispute about aesthetic merit is, in reality, a dispute about the *context of judgment*]

<sup>383</sup> KOLODNY. *Dancing through the minefield*, p. 182. [to put it blunt: we have had enough pronouncements of aesthetic valuation for a time; it is now our task to evaluate the imputed norms and normative reading patterns that, in part, led to those pronouncements]

<sup>384</sup> KOLODNY. *Dancing through the minefield*, p. 184. [possibility that different readings, even of the same text, may be differently useful, even illuminating, within different contexts of inquiry. It means, in effect, that we enter a dialectical process of examining, testing, even trying out the contexts (...) that led to the disparate readings]

crítico, como ele funciona, acessando possibilidades futuras de investigação e discutindo o que pode ser realizado de maneira diferente:

Nossa tarefa é iniciar nada menos do que um pluralismo lúdico receptivo com as possibilidades de múltiplas escolas críticas e métodos, mas não prisioneira de nenhuma delas, reconhecendo que muitas das ferramentas necessárias para nossas análises irão necessariamente ser largamente herdadas e apenas parte de nosso próprio feito.<sup>385</sup>

Kolodny argumenta que somente o compromisso ideológico levou as mulheres a entrar no campo minado dos estudos literários, colocando em perigo suas carreiras e subsistência. Ela defende a ideologia como dissipadora de energias reprimidas e que ela poderia “admitir objetivos críticos que, uma década atrás, teriam sido abandonados em desespero ou apatia”<sup>386</sup> e afirma que “se a crítica feminista coloca alguma coisa em questão, deve ser o mito dogmático da neutralidade intelectual”<sup>387</sup>. De maneira contundente, ela afirma que a neutralidade não existe, e que as implicações críticas canônicas e de valor são determinadas, de uma maneira ou de outra, pelo contexto do crítico. Ela defende que a luta ideológica das mulheres deve acontecer, pois “ideias são mais importantes *porque* elas determinam a maneira que nós vivemos, ou queremos viver, no mundo”<sup>388</sup>.

Kolodny, dessa forma, resume uma das inquietações iniciais do feminismo: o lugar da mulher e a construção de uma história que excluiria não somente obras femininas, como também a forma de se expressar como mulher. A questão da formação do cânone ganha novos contornos àquela época pelo viés feminista: a seleção de textos não se daria somente com a escolha de “grandes” obras que, por certos valores estéticos, são representadas pela história, mas também questionando quais são esses valores estéticos e quais são as suas implicações ideológicas.

Assim, a autora coloca duas premissas que, acredito, são essenciais nesta perspectiva: *como* se lê e o *contexto de julgamento* de uma obra. Na primeira, está implicado que a forma que se lê uma obra corrobora certas perspectivas que estariam

---

<sup>385</sup> KOLODNY. *Dancing through the minefield*, p. 184. [our task is to initiate nothing less than a playful pluralism responsive to the possibilities of multiple critical schools and methods, but captive of none, recognizing that the many tools needed for our analysis will necessarily be largely inherited and only partly of our own making]

<sup>386</sup> KOLODNY. *Dancing through the minefield*, p. 185. [take on critical tasks that, in earlier decade, would have been abandoned in despair or apathy]

<sup>387</sup> KOLODNY. *Dancing through the minefield*, p. 186. [if feminist criticism calls anything into question, it must be that dog-eared myth of intellectual neutrality]

<sup>388</sup> KOLODNY. *Dancing through the minefield*, p. 186. [ideas are important *because* they determine the way we live, or want to live, in the world]

engajadas, pelo leitor, nesse processo. O *como* contém, em sua essência, valores ideológicos que são reproduzidos na sociedade e são sustentados pelo crítico na avaliação de uma determinada obra. Para entender esse processo, seria necessário desvelar o contexto de julgamento em que essas obras foram avaliadas. O feminismo, pois, teria essa dupla função: revelar a ideologia por trás da valoração de uma determinada obra, ao mesmo tempo em que se empenha em pensar novas maneiras de *como* se lê uma obra, inserindo aí uma visão da mulher que represente também sua ideologia e não excluindo ainda outras análises possíveis a partir de outros contextos de julgamento. Quando Kolodny afirma que é através da ideologia que se poderia lutar contra esses valores, pode-se inferir que é através de um movimento *contraideológico*.

Como solução para impasses ideológicos e de abordagens diferentes, Kolodny afirma que é através do pluralismo, mas sem perder a fricção, que se poderia ter uma ampla resposta ao problema literário. Não seria mais uma questão de qual a melhor forma metodológica ou epistemológica de abordar o literário como o todo, mas sim de que forma determinada abordagem contribui para a nossa leitura de determinados textos. Essas leituras plurais ajudariam a pensar não só o mundo em que vivemos, mas também aquele mundo em que se quer viver. Nesse sentido, o ato de pensar qual mundo é o ideal se relacionaria muito mais com uma concepção idealista do que com uma concepção ideológica.

Aqui, claro, não se encena uma disputa entre uma crítica subjetiva e uma crítica objetiva. O que se quer desvelar é que o forjar de uma crítica supostamente objetiva no discurso ainda deixa transparecer traços subjetivos. Não é o caso de excluir qualquer tipo de objetividade, mas deixar a subjetividade o mais clara possível, e ter a sapiência de que, mesmo com o maior dos esforços, algo da subjetividade ainda virá à tona<sup>389</sup>. Daí que se inseriria a questão de valores que estão engajados na leitura e na avaliação de um texto: os valores tidos como positivos e ensinados enquanto tal seriam reproduções daqueles controladores do *contexto de julgamento*.

A crítica feminista, entretanto, não só irá questionar esses valores, mas também se empenhará a discutir e propor novos. Dessa forma, a história literária e o cânone se

---

<sup>389</sup> O ataque a uma suposta objetividade, obviamente, não é novo. Terry Eagleton (1993, p. 127) irá notar, por exemplo, em Schopenhauer uma motivação semelhante: “o sonho de transcender sua própria e mesquinha subjetividade é uma fantasia idealista bastante comum; mas ela acaba em geral implicando um vôo para uma forma mais elevada ou mais profunda de subjetividade, com um ganho correspondente de controle onipotente”. Mas há aqui uma diferença entre a leitura de Eagleton de Schopenhauer e as feministas: não há uma certa condenação na objetividade, mas apenas uma locução que afirma que nunca se poderá ser cem por cento objetivo quando se trata de objetos estéticos.

tornariam processos dinâmicos, e não estáticos, ou, melhor dizendo, se tornariam *ainda mais* dinâmicos, isso porque, de alguma forma, a história literária e o cânone nunca foram, de certo, um monólito. Aqui se acentua esse processo, dando um foco não só na obra, mas também no *contexto de julgamento* de uma obra e da teoria, isto é, desvela-se o domínio, por um determinado grupo, desse contexto.

É importante ressaltar, ainda, que a crítica feminista irá não somente resgatar textos antigos “esquecidos” pelo cânone e reavaliá-los – como, por exemplo, a monumental obra de Zahidé Lupinacci Muzart, *Escritoras brasileiras do século XIX* –, como também irá incentivar a literatura realizada por mulheres, chegando a pensar em uma escrita feminina – *écriture féminine* – como proposto por Hélène Cixous ou ainda como no livro *A Traição de Penélope*, de Lúcia Castello Branco. A reconstrução do cânone literário não perpassaria somente por resgatar obras, como também por propor novas obras, ou seja, se criaria, também, o presente dessa história.

Antes de prosseguir nessa argumentação, gostaria de expor, também, como a teoria do cinema feminista trabalhou com esse problema, que é acentuado já que, até então, havia poucos filmes realizados e dirigidos por mulheres.

## 2. Teoria do cinema feminista

Na crítica e teoria do cinema, certos processos questionados sobre a história da literatura por Kolodny são também pensados, como demonstra B. Ruby Rich em *Chick Flicks*. Este livro, uma espécie de atentado contra a amnésia histórica, descreve

o amplo campo do feminismo e dos filmes que começou nos anos 1970 com o florescer de festivais de filmes e a simultânea invenção de aproximações teóricas a clássicas representações de mulheres de Hollywood, eventualmente se expandindo para outros filmes também. É uma disciplina que começou como um movimento, retirando sua força das rupturas políticas do movimento de libertação das mulheres como também das lições intelectuais e ideológicas da Nova Esquerda<sup>390</sup>.

O livro explora os primeiros esforços de prática feminista no cinema dos Estados Unidos, sendo que um dos pontos principais seria a luta contra cineastas que bradariam por um estruturalismo masculino<sup>391</sup>, que definiam os filmes das mulheres – e

---

<sup>390</sup> RICH. *Chick Flicks*, p. 1-2. [the broad field of feminism and film that began in the seventies with the flourishing of film festivals and the simultaneous invention of theoretical approaches to classic Hollywood representations of women, eventually expanding to other films as well. It's a discipline that began as a movement, drawing its strength from the political breakthroughs of the women's liberation movement as well as from the intellectual and ideological lessons of the New Left]

<sup>391</sup> Cf. RICH. *Chick Flicks*, p. 24-25.

particularmente da cineasta Carolee Schneemann – como pessoais, sentimentais, indulgentemente diarísticos, com uma *gestalt* densa e técnicas primitivas. Essa cineasta seria paradigmática, como descreve Rich, porque desafiaria a velha lógica e premissa do distanciamento artístico.

Interessa-nos, aqui, realçar a importância dos festivais para reavaliar a história do cinema, incluindo aí as cineastas negligenciadas<sup>392</sup>. Os primeiros grandes festivais na América do Norte, relata a autora, aconteceram em 1972, em Nova Iorque, e em 1973, em Montreal, como uma aparição pública do feminismo. Eles não estavam interessados somente em mostrar “bons” filmes ou filmes selecionados, seja pela temática ou por autores; eles conteriam a “mensagem do dia” e teriam, sobretudo, uma missão. Para uma jovem geração, nascida na contracultura, os festivais de cineastas mulheres

eram laboratórios experimentais, produzindo uma nova consciência feminista cinemática enquanto simultaneamente colocava também em prática o comprometimento político por trás das atividades. (...) Todo processo de planejamento seria inevitavelmente também um processo político. (...) Toda decisão era carregada de ideologia<sup>393</sup>.

Esses festivais se apresentavam como um processo humanizador ao afirmar que o cinema é um processo humano. Eles também seriam contra uma construção estereotipada do feminino e o único critério para a seleção de filmes seria aqueles realizados por uma mulher, com o argumento de que cada um poderia ter sua própria opinião de o que seria um cinema feminista. Ademais, os festivais tinham sempre uma questão ideológica: “as questões centrais eram a respeito de até onde diretoras mulheres apresentaram uma crítica da sua posição na sociedade, ou, alternativamente, até onde elas apenas refletiram a ideologia dominante”<sup>394</sup>. O cinema e os festivais, pois, teriam como base um conflito ideológico, afirmando-se contra uma visão desumanizada da mulher. Por fim, defendiam o uso do vídeo como uma nova mídia, capaz de tirar as amarras da produção cinematográfica, dando às mulheres uma alternativa ao processo difícil e custoso do cinema.

---

<sup>392</sup> Robert Stam (2009, p. 194) também afirma que “as primeiras manifestações da onda feminista nos estudos de cinema ocorreram com o surgimento dos festivais de cinema de mulher (...) em 1972”.

<sup>393</sup> RICH. *Chick Flicks*, p. 31. [were experimental laboratories, producing a new feminist cinematic consciousness while simultaneously putting into practice the political commitment behind the activity. Every planning process was inevitably a political process as well. (...) Every decision was ideologically charged]

<sup>394</sup> RICH. *Chick Flicks*, p. 33. [the central issues centre around how far women directors have presented a critique of their position in society, or alternatively how far they have merely reflected dominant ideology]

Esses festivais tinham como objetivo “o encargo de criar um espaço sem precedentes para o cinema de mulheres, tanto na imaginação quanto no palácio do filme, que levou a essa filosofia de inclusão; foi depois, com as carreiras acadêmicas em jogo, que as linhas estéticas de demarcação foram desenhadas e executadas”<sup>395</sup>. Somente depois dos festivais é que se começa a demarcar as linhas de diálogo entre estética, forma e política feministas. Rich afirma que

Eu estava firmemente emaranhada nas políticas do *avant-garde* e convencida que formas estéticas eram elas mesmas cúmplices políticas. Claro, muitas de nós pensávamos dessa forma naquela época, independente de sermos feministas, estruturalistas, maoístas, ou “ativistas” de qualquer outra estirpe. Hoje eu penso diferente. As formas estão mais híbridas, as estéticas menos claramente definidas, a própria política um reino cada vez mais confuso que abandonou velhas categorias como fundamentalismo, feudalismo, xenofobia, nacionalismo, e globalização.<sup>396</sup>

Portanto, independentemente da abordagem epistemológica que as críticas e teóricas utilizavam, a pauta seria recontar a história. Como ainda não haviam muitas diretoras consagradas no cinema, era preciso “criar” os clássicos feministas. Na recontagem da história cinematográfica alguns nomes surgiam: Maya Deren, Agnes Vardà, entre outros<sup>397</sup>, mas seria preciso ir além de nomes e construir uma maneira, não só de mulheres, mas feminista, de se fazer cinema.

O olho do furacão da recontagem história pode ser identificado em Leni Riefenstahl, a cineasta favorita de Adolf Hitler, que teria sido expurgada da história por seus filmes nazistas. É curioso atestar que, por outro lado, Griffith, e seu filme imensamente racista, *O Nascimento de Uma Nação*, seria um clássico condecorado pela história do cinema, sem nenhuma, ou quase nenhuma, ressalva. Rich, em sua reanálise de 1979, afirma que

os pecados de Riefenstahl no reino da estética são os mesmos pecados de Hollywood, Moscou, China, Índia, Egito, Europa – de todo lugar do mundo

---

<sup>395</sup> RICH. *Chick Flicks*, p. 35. [the charge of creating an unprecedented space for women’s cinema in both imagination and the movie palace led to this philosophy of inclusion; it was later, with academic careers at stake, that aesthetic lines of demarcation would be drawn and enforced]

<sup>396</sup> RICH. *Chick Flicks*, p. 38. [I was still firmly enmeshed in the politics of the avant-garde and was convinced that aesthetic forms were themselves politically complicit. Of course, lot of us thought that way back then, whether we were feminists, structuralist, Maoists, or ‘activists’ of any other stripe. Today, I feel differently. Forms are more hybrid, aesthetics less clearly defined, politics itself and increasingly confusing real that abandoned old categories like fundamentalism, feudalism, xenophobia, nationalism, and globalization]

<sup>397</sup> Poderíamos citar também alguns filmes que, até então, já haviam sido lançados como *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926), de Lotte Reiniger; *Mädchen in Uniform* (1931), de Leontine Sagan e Carl Froelich; *O Ébrio* (1946), de Gilda de Abreu; *Khaneh siah ast* (1963), de Forugh Farrokhzad, *Álskande pa* (1964), de Mai Zetterling; *Sedmikrásky* (1966), de Vera Chytilová; *Portrait of Jason* (1967), de Shirley Clarke; *Wanda* (1970), de Barbara Loden; entre outros.

onde a noção de representação da realidade é a base para o cinema e o objetivo de controlar a resposta da audiência é a fundação da ideologia.<sup>398</sup>

Ela acredita que a cineasta alemã é exemplo não só por corroborar com o pensamento nazista, como também por representar a subordinação feminina, que aceitaria a estrutura patriarcal daquele período da Alemanha. Ademais, o “pecado” de Riefenstahl, segundo a visão de Rich, seria, na minha opinião, próximo das teorias da montagem soviéticas, que tinham como um dos seus objetivos o aperfeiçoamento do controle da audiência.

Entretanto, a crítica estruturada feminista do cinema surgiria não só depois dos festivais citados acima, mas também depois de filmes que articulariam essa crítica: “a fertilização mútua inicial entre o movimento das mulheres e o cinema, que teve lugar na área prática mais do que escrevendo críticas: *os filmes vieram primeiro*”<sup>399</sup>. Essa posição é defendida por Rich: a sustentação densa teoricamente do feminismo no cinema, pois, necessitava, primeiramente, de uma construção de filmes, de objetos. Esse ponto é extremamente curioso, pois, diferente do culto do *auteur* nas *Cahiers* e dos teóricos da montagem soviéticos, a teoria sobre os filmes, no caso, veio *a posteriori*.

Os filmes feministas começaram a surgir intermitentemente junto aos festivais de cinema organizados e focados nas mulheres. Esses filmes tenderiam a ser muito mais ligados a uma tradição *avant-garde* do que ao esquema hollywoodiano. Por *avant-garde*, deve ser entendido “o cinema experimental/pessoal que é posicionado pela própria inclusão dentro do mundo da arte”<sup>400</sup>. Não somente pessoais/experimentais, eles seriam ligados a um “movimento político envolvente [que] deu ao cinema feminista um poder e uma direção inteiramente sem precedentes em filmes independentes, trazendo questões de teoria/prática, estética/significado, processo/interpretação com um foco incisivo”<sup>401</sup>.

Um dos filmes mais representativos dessa época estimulante para o cinema feminista é *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, de Chantal

---

<sup>398</sup> RICH. *Chick Flicks*, p. 45. [the sins of Riefenstahl in the real of aesthetics are equally the sins of Hollywood, Moscow, China, India, Egypt, Europe – of everywhere in the world where the notion of representation reality is the basis for cinema and the aim of controlling audience response is the foundation of ideology]

<sup>399</sup> RICH. *Chick Flicks*, p. 65. [the initial cross-fertilization between the women’s movement and the cinema, which took place in the area of practice than in written criticism: *The Films Came First*]

<sup>400</sup> RICH. *Chick Flicks*, p. 63. [the experimental/personal cinema that is positioned by self-inclusion within the art world]

<sup>401</sup> RICH. *Chick Flicks*, p. 63. [involving political movement gave feminist cinema a power and direction entirely unprecedented in independent filmmaking, bringing issues of theory/practice, aesthetic/meaning, process/representation into sharp focus]

Akerman, lançado em 1975. Ele foi o primeiro filme a “escrutinar o trabalho de casa com uma linguagem apropriada, mostrando as atividades de uma mulher em casa em tempo real para comunicar a alienação das mulheres no núcleo familiar sob as condições econômicas da Europa pós-guerra”<sup>402</sup>.

Dessa forma, a história do cinema feminista tomou duas direções: a primeira, construindo uma história de filmes realizados por mulheres, independente do tema e da ideologia ali reinante; e a segunda, produzindo filmes que corroborariam com as premissas ideológicas e críticas do feminismo.

Rich irá observar que a primeira revista de cinema feminista realmente empenhada em utilizar ferramentas contemporâneas da teoria foi a *Camera Obscura*, que refletiu sobre essa história dos cinemas das mulheres nas duas vias, isto é, tanto no resgate histórico dos filmes quanto nas propostas de um cinema feminista.

A primeira edição da revista *Camera Obscura* foi organizada e escrita pelo Camera Obscura Collective, composto por Janet Bergstrom, Sandy Flitterman-Lewis, Elisabeth Hart Lyon e Constance Penley e foi financiada pela Universidade de Berkeley, mas não constava como publicação oficial da universidade. Todos os textos escritos para a primeira edição da revista e a tradução do texto de Jean-Louis Baudry, *The Apparatus*, foram assinados coletivamente, sem distinção autoral. A exceção a essa regra foi a seção *Women Working* escrita por Christina Creveling e a introdução ao texto citado alhures de Baudry, feita por Bertrand Augst e Francis M. Cornford.

Nessa primeira edição, o coletivo de autoras pretende estabelecer critérios que ajudariam a delimitar o que poderia ser chamado de crítica feminista do cinema. É no texto *Feminism and Film: Critical Approaches* que essas reflexões são mais acentuadas e/ou destacadas. O texto começa informando quais são as perspectivas teóricas que a revista busca empreender:

O periódico *Camera Obscura* foi envolvido pelo reconhecimento da necessidade do estudo teórico do cinema, neste país, com uma perspectiva feminista e socialista. Esse tipo de análise reconhece que as mulheres são oprimidas não só economicamente e politicamente, mas também na própria forma da razão, do significado e na troca simbólica da nossa cultura. O cinema é um lugar privilegiado para o exame desse tipo em sua conjectura única de códigos políticos, econômicos e culturais<sup>403</sup>.

---

<sup>402</sup> RICH. *Chick Flicks*, p. 67. [scrutinize housework in a language appropriate to the activity itself, showing a woman's activities in the home in real time to communicate the alienation of women in the nuclear family under European postwar economic conditions]

<sup>403</sup> CAMERA OBSCURA COLLECTIVE. *Camera Obscura*, v. 1, p. 3. [The Journal Camera Obscura has evolved from the recognition of a need for theoretical study of film in this country from a feminist and socialist perspective. This kind of analysis recognizes that women are oppressed not only economically

É importante ressaltar nessa citação o caráter político ou, em outras palavras, o engajamento, não só teórico, inerente da teoria feminista. Ao lado de outras lutas históricas das mulheres – por posições igualitárias na esfera econômica, por exemplo – há ainda um destaque para que se construa também uma posição de igualdade entre homens e mulheres no que concerne aos estudos cinematográficos, que, conseqüentemente, se entranhariam em outros campos dos discursos simbólicos. Ou seja, não é só uma questão de fazer uma crítica ou teoria feminista, mas que, através dessa teoria, o campo simbólico da sociedade se transforme. De certa forma, essa proposição ainda endossa a proposta de Kolodny, ao afirmar que o significar tem que ser repensado, ou seja, que a maneira pela qual significamos (e como somos levados a significar), se torna também importante para estabelecer um novo tipo de crítica, nesse caso, a feminista.

Dessa forma, fica claro que o contexto da formulação teórica da revista não se restringe a disputas empíricas de um determinado campo, isto é, não é só uma questão de incluir autoras femininas ou feministas (seja como teóricas, seja como autoras de um *corpus* de estudo) – que é indispensável –, mas também, e principalmente, que as disputas aconteçam no campo simbólico, da razão e da significação da cultura. Enfim, não se advoga só a inclusão das mulheres, mas também sua participação na construção do imaginário político-social. Sendo assim, a teoria que a revista desenvolverá é um processo de construção política, de engajamento, de combate dentro do campo simbólico.

Mas como esse engajamento é possível, ou, melhor dizendo, como a teoria feminista do cinema poderia se aliar à *práxis*? As autoras afirmam que o que seria “crucial para a luta feminista é a conscientização de que qualquer teoria de como mudar a consciência requer uma noção de como a consciência é formada, do que é a mudança e como ela ocorre”<sup>404</sup>. O coletivo de autoras entende que a mudança simbólica que a luta feminista anseia só pode acontecer se for possível conhecer os processos pelos quais esse simbólico é construído e perpetuado. Não bastaria apenas agir contra as desigualdades da sociedade, é necessário saber de onde elas vieram, como se

---

and politically, but also in the very form of reasoning, signifying and symbolical exchange of our culture. The cinema is a privileged place for an examination of this kind in its unique conjecture of political, economic and cultural codes.]

<sup>404</sup> CAMERA OBSCURA COLLECTIVE. *Camera Obscura*, v. 1, p. 3 [crucial to the feminist struggle is an awareness that any theory of how to change consciousness requires a notion of how consciousness is formed, of what change is and how it occurs]

construíram e como elas são retroalimentadas; ressalta-se, aqui, a desigualdade no campo da teoria do cinema.

De alguma forma, revela-se assim a velha tentativa de aliança entre a práxis e a teoria. É nesse sentido que o “socialismo”, que a revista professa na primeira citação acima, deveria ser pensado. Reconhecendo que a luta sem um embasamento pode se tornar vazia e que a teoria enclausurada pode se tornar etérea, a revista promulga que o reconhecimento teórico é alicerce para a prática. Esse processo se tornaria ainda mais imprescindível por se tratar das disputas em campos simbólicos, e lidar com essas disputas justificaria a perspectiva teórica adotada pela revista: a análise textual, junto à semiologia e a psicanálise<sup>405</sup>. Nessa perspectiva, o próprio filme é um centro de disputas simbólicas e a análise textual ajudaria a perceber todos os processos abertos pelo jogo entre cineasta, filme e espectador.

Aqui, é importante notar que as imagens são entendidas como texto, como discurso, e é esse discurso que será arduamente analisado. Com certa inspiração em textos feministas anteriores, principalmente *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, de Laura Mulvey, elas percebem que o que está em jogo não é apenas uma visão de um determinado cineasta se dirigindo a um determinado público: são discursos sociais

---

<sup>405</sup> É dessa maneira que as autoras justificam a escolha pela análise textual (em voga na época), e sua utilização na revista: “Análise textual que traz para o estudo dos filmes ferramentas analíticas derivadas de avanços recentes em áreas como a semiologia e a psicanálise. A análise textual considera o texto (o filme) como um processo dinâmico de produção de sentido, inscrito dentro de um contexto maior de relações sociais. O texto não é visto como um trabalho fechado, mas como um discurso, um jogo de significações, dinamismo e contradição. Essa definição de texto desloca o espectador como um receptor de significado fixo; e implica uma relação do espectador com o filme não-fixa e não-assentada. A análise textual examina o status do texto de produção, em que tanto o originador do texto (o cineasta) e o espectador participam ativamente na produção de significado. Ela enfatiza o objeto estético como um fenômeno social que é criado e entendido através da linguagem. O texto é reconhecido como uma organização material de significados e não apenas como uma simples expressão de uma interioridade de uma personalidade, ou de uma realidade constituída fora da linguagem. Melhor do que ver a linguagem cinematográfica como um instrumento transparente de expressão, a análise textual enfatiza a materialidade da linguagem. O texto é então visto como um espaço social através do qual várias linguagens (social, cultural, política, estética) circulam e interagem. [Textual analysis which brings to the study of film analytical tools derived from recent advances in areas such as semiology and psychoanalysis. Textual analysis considers the text (the film) as a dynamic process of the production of meanings, inscribed within the larger context of social relations. The text is seen not as a closed work, but as a discourse, a play of signification, dynamism and contradiction. This definition of text displaces the spectator as fixed receiver of meaning; and implies an unfixing and unsettling of the spectator-screen relationship. Textual analysis examines the status of the text of production, in which both the originator of the text (filmmaker) and the spectator actively participate in the production of meaning. It emphasizes the aesthetic object as a social phenomenon which is created and understood through language. The text is recognized as the material organization of signifiers and not as the simple expression of an interiority of a personality, or of a reality already constituted outside of language. Rather than seeing cinematic language as a transparent instrument of expression, textual analysis emphasizes the materiality of language. The text is thus seen as a social space through which various languages (social, cultural, political, aesthetic) circulate and interact]” (COLLECTIVE, 1976, p. 5).

diversos que se entrecruzam em todo o processo fílmico (da produção à exibição), ou seja, do cineasta ao espectador há um emaranhado de construções simbólicas que são colocadas em jogo, sejam conscientes ou inconscientes<sup>406</sup>.

Nesse sentido, começa a formação de um conjunto de filmes dirigido por mulheres. É necessário, ao mesmo tempo, enunciar esses filmes, falar que eles existem e também é necessário começar uma análise desses filmes. Nota-se que o destaque de filmes realizado por mulheres, tanto no meio acadêmico quanto na crítica de jornal, andava a passos lentos. Chantal Akerman, por exemplo, ainda não era referência crítica para filmes feministas.

Em busca então de formular um catálogo de filmes feministas e dirigidos por mulheres, a revista empreende uma busca por essas diretoras, fazendo a análise do filme experimental *Deux Fois* de Jack Raynal e sobre o trabalho da diretora Yvonne Rainer. Rainer também é uma diretora de filmes experimentais minimalistas, e, ao analisar a abrangência que seus filmes terão, talvez a revista revele a expectativa que ela mesma coloca em si:

que os filmes de Rainer serão vistos apenas por uma audiência limitada e seleta é obvio; mas não é obvio que isso não exclui seus filmes de ter um impacto político válido. Mesmo que só influenciando um pequeno numero de vidas é importante, sem mencionar a influência direta que seus filmes podem ter naqueles que não a verão no trabalho de cineastas, artistas, escritores, e outros que tenham visto e tenham sido influenciados por ele<sup>407</sup>.

---

<sup>406</sup> Esse discurso teórico seria corroborado pela semiologia, cujas prerrogativas indicavam que “both the image and the way it is read are culturally determined (COLLECTIVE, 1976, p. 6) [tanto a imagem quanto a maneira que ela é lida são determinadas culturalmente]” e pelo estudo psicanalítico do cinema. Nessa última perspectiva, é traduzido na primeira edição da revista um texto de Jean-Louis Baudry intitulado *The Apparatus*. Nesse texto, Baudry examina as relações do cinema com a alegoria da caverna de Platão – o cinema teria uma ambiguidade como a caverna, “this ambiguity has to do with the impressions of reality: with the means used to create it and with the confusion and lack of awareness surrounding its origin; from which result the inventions which mark the history of cinema” (BAUDRY, 1976, p. 110) [essa ambiguidade tem a ver com a impressão de realidade: com os meios usados para o criar e com a confusão e a falta de consciência precingindo suas origens; do qual resulta as invenções que marcam a história do cinema] – e com as teorias sobre os sonhos de Freud, afirmando que a atividade do sonho é bastante próxima do cinema. É importante salientar que esse texto de Baudry vai se tornar um eixo da revista pelas próximas edições – sendo constantemente retomado, como na segunda edição, de 1977, no texto *The Avant-Garde and Its Imaginary* de Constance Penley, ou em *Sight, Insight, and Power: Allegory of a Cave*, de Thierry Kuntzel, de 1980, o volume 6 da revista – como será ainda mais explorado textos freudianos e de origem psicanalítica. Outros atores teóricos em voga na época também aparecem: Melanie Klein, Christian Metz, Jean-Louis Comolli, Jacques Lacan, ajudam a compor o *corpus* teórico instrumental da revista que, desde a primeira edição, começará a formar uma necessária teoria feminista para a análise dos filmes, principalmente daqueles feitos por mulheres.

<sup>407</sup> CAMERA OBSCURA COLLECTIVE. *Camera Obscura*, v. 1, p. 3. [that Rainer’s films will be seen only by a limited and select audience is obvious; but it is not obvious that this precluded her films from having any valuable political impact. Even influencing a small number of lives is important, not to mention the indirect influence her films may have on those who will not see them through the work of the filmmakers, artists, writers, and others who will have seen and seen influenced by them]

Aqui, é importante ressaltar que a teoria feminista do cinema é posterior – como também afirma Rich, supracitada – a uma produção fílmica que elucidaria as propostas teóricas – e a *Camera Obscura* irá construir suas teorias paralelamente a filmes contemporâneos. Mas isso não descartaria que, ainda assim, acontecesse um resgate de filmes que, a partir dali, seriam considerados como feministas. Quem assume esse encargo é a coluna *Womem Working*, conduzida por Christine Creveling. O espaço dessa coluna seria justamente para divulgar filmes realizados por mulheres cineastas, não necessariamente concomitantes com a revista, isto é, existe um resgate dessas mulheres e uma construção dialógica entre as propostas teóricas feministas que tentavam elucidar na revista e aqueles filmes que ali são selecionados.

Na primeira edição da revista, cineastas como Anne Severson, Babette Mangolte, Kathleen Laughlin, Dore O., Chantal Akerman são brevemente apresentadas, seguidas por uma curta descrição de seus filmes. Mangolte, por exemplo, é apresentada com o seu local de nascimento e como começou a trabalhar no cinema francês e sua mudança para Nova Iorque. Em seguida são apresentados seus filmes brevemente.

A recontagem da história literária e cinematográfica e o valor dado às obras, como alertam Kolodny, Rich e a *Camera Obscura*, podem ser feitos por diversos meios: a) enumerando qualquer obra que tenha sido produzida por mulheres; b) reavaliando a qualidade das obras de mulheres que estariam fora da história; c) estabelecendo novos critérios para avaliar essas obras, já que obras diferentes pressuporiam métodos e valoração diferentes; d) questionando os critérios estabelecidos, por meio do desvelamento da ideologia por trás da metodologia da escrita da história literária ou cinematográfica; e) recontando a história com novos critérios e valores, em uma posição contraideológica, isto é, “desafiando” os valores masculinos e do patriarcado; f) realocando velhas teorias dentro de novas perspectivas, destacando o *contexto de julgamento*; g) uma positivação do termo ideologia para se travar uma luta, justamente, ideológica; h) levando as disputas ao campo simbólico e da significação da cultura; i) reconstruindo o passado com uma produção incessante de obras feministas no presente.

Como Chklovsky afirma, em citação no primeiro capítulo desta tese, que o cinema russo estava aprendendo a ser cinema, poder-se-ia dizer que a teoria feminista, junto aos filmes feministas, também estava aprendendo e tateando o campo de atuação, seja na prática acadêmica ou artística como também na prática política que, nessa teoria, se quereria sempre presente. Mas, nesses rastros deixados pelo início da teoria do

cinema feminista, cabe algumas considerações importantes sobre a formulação tanto do cinema quanto da teoria feminista.

A primeira é a que estamos tentando demonstrar desde o início deste capítulo, isto é, a formulação e reescrita de uma história. Nesse sentido, tanto a teoria da literatura quanto a teoria do cinema desenvolveram uma mesma estratégia: reavaliar as obras das mulheres, incluindo aí novos índices de valores, desvelando o lugar em que se localizavam os antigos críticos e teóricos que elidiram as obras das mulheres da história. O que Vera Queiroz observa sobre o texto de Kolodny, pois, pode ser expandido para os outros textos aqui discutidos:

No aspecto particular da formação dos cânones e da historicidade do literário, a historiador e o crítico, mais do que um lugar definido a partir do qual resgata o passado, o organiza e o avalia, têm também a configurar-lhe a visão suas circunstâncias de classe, sua inserção racial e seus preconceitos de gênero. Negar isso seria conferir à história literária uma isenção e uma neutralidade incompatíveis com as perspectivas de mobilidade e dinamicidade que configuram hoje o domínio da história (geral), a compreensão dos lugares ocupados pelo sujeito e pelo conhecimento contemporâneos<sup>408</sup>.

Nesse sentido, fica claro que, para o pensamento feminista, a questão não é *destruir* o cânone, mas repensá-lo, questioná-lo, tentar entender as suas motivações e seus preconceitos; o mesmo pode ser dito, de certa forma, sobre a própria teoria: ao pegarem emprestados diversos aspectos de outras correntes teóricas, as teorias feministas reconstróem o jogo teórico a partir de algo já dado, mas com uma nova abordagem e com novos elementos. É a partir daí – dos objetos e das teorias – que se propõem novas abordagens e novos valores que poderiam ser também utilizados para a avaliação de uma determinada obra.

Ora, aqui se trata de colocar em jogo outros atores para a avaliação de uma determinada obra e deixar ainda mais dinâmica a história literária – que para Kolodny seria como uma ficção – fazendo com que valores díspares entrassem em choque, não reproduzindo somente um determinado valor de uma ideologia dominante. É certo que cada história literária reflete os valores de uma determinada época, de um determinado pensamento. O que se faz aqui é colocar em xeque esses valores e incluir novas perspectivas para a história literária – sobretudo, se questiona a história literária que se quer imanente.

---

<sup>408</sup> QUEIROZ. *Crítica Literária e Estratégias de Gênero*, p. 39.

Essas novas perspectivas são colocadas numa trama ideológica – como positivam o termo Kolodny e Rich – para que essa recontagem da história seja uma luta e uma disputa e se retire o valor supostamente imanente das obras literárias e cinematográficas. Nesse sentido, as teorias feministas não estariam na contramão do formalismo russo ou do estruturalismo, apenas radicalizando ainda mais essa luta contra a imanência do valor com uma nova perspectiva que estaria inserida dentro de um contexto ideológico<sup>409</sup>.

O feminismo, pois, não apresentaria uma ruptura total nos estudos literários ou do cânone, apenas uma nova perspectiva que se soma a algumas das principais correntes teóricas do século XX: uma luta contra uma certa “aura” artística e literária. É nessa perspectiva histórica feminista que o nascimento do leitor – que Barthes dizia em *A Morte do Autor* – ganhará ainda mais destaque, já que é esse leitor o que estaria disposto a desvendar e ser coautor da obra literária e de sua história, mas também pensar no seu lugar de fala, de leitura e de produção crítica. Se, de certa forma, o estranhamento formalista aponta para o leitor e *A Morte do Autor* faz nascer o leitor, poder-se-ia ainda afirmar que esse novo leitor nasce, de fato, com a teoria feminista – um novo leitor, aqui, feminista<sup>410</sup>. Dito isso, pode-se afirmar que, de certa forma, a teoria feminista é mais uma a problematizar a tensão entre autor e leitor.

Isso ainda é mais evidenciado já que as teorias feministas – tanto do cinema quanto da literatura –, na década de 1970, ainda não se faziam como um campo totalmente autônomo, isto é, não se construíam com uma epistemologia totalmente própria, mas sim se utilizavam de tantas quantas fossem interessantes para o desenvolvimento teórico. Aqui, o que se muda não são necessariamente as teorias, mas as perspectivas que se têm delas.

As teorias feministas como afirmam Kolodny, Rich, e como podemos perceber na *Camera Obscura*, não tentam inaugurar uma teoria sem passado, mas utilizam de diversas correntes para que se produza uma nova forma de conhecimento. É, antes, um momento de união entre as mais diversas correntes teóricas que tomaram um viés e uma perspectiva em que estará em jogo o local da produção do conhecimento, quem é esse produtor e a própria construção da história literária e cinematográfica, em suma, o *contexto de julgamento*.

---

<sup>409</sup> Tanto o Formalismo Russo quanto o Estruturalismo, ao menos em parte, apostavam ainda numa certa imanência da literatura, não da história literária.

<sup>410</sup> Novos leitores ainda nascem a partir dos anos de 1970 dentro de outras correntes teóricas irmãs: teoria *queer*, *black theory*, teoria pós-colonialista, enfim, os leitores tidos como subalternos.

Mas isso ainda não é tudo: a história literária se dinamiza de tal forma que não só se transforma o passado a partir de uma leitura do presente, como também se muda o passado a partir de uma espécie de futuro, isto é, de uma perspectiva de obras que são construídas a partir dali. Ao lado da ideia de *écriture féminine*, ainda teríamos uma longa discussão, nos anos de 1970 e no início dos anos de 1980, de que o cinema feminista deveria, de alguma forma, construir-se de uma forma experimental, não compactuando com o cinema clássico hollywoodiano, que seria a forma patriarcal de se fazer cinema. Rich, citada acima, afirma isso, e várias das primeiras edições da revista *Camera Obscura* bateram nessa tecla: é necessário encontrar uma voz própria.

Rich, entretanto, contrapõe a *Camera Obscura* em relação a outra revista de cinema feminista – *Women & Film* – que primordialmente utilizava-se de testemunhos como sendo teoria; as duas, porém, para Rich, apresentariam problemas. A primeira tinha como fraqueza uma aproximação que beirava “os limites da introspecção, os limites estabilizados pela falta de metodologia coerente para superar o eu”<sup>411</sup>, enquanto a segunda tinha problema, pois “a voz crítica feminista foi frequentemente silenciada por essa metodocracia”<sup>412</sup>.

Rich observa que

Para uma mulher a experiência da cultura, sob o patriarcado, é dialética de uma maneira que para um homem nunca poderá ser: nossa experiência é essa do exílio, da qual Brecht se referiu como a dialética final, pela qual, diariamente, trabalham oposições culturais dentro de um mesmo corpo. É crucial enfatizar aqui a possibilidade de textos serem transformados no nível da recepção e não cair em uma armadilha de condescendência para com os nossos próprios poderes desenvolvidos como produtoras ativas de significados<sup>413</sup>.

Nesse sentido, o que é colocado em jogo é também essa voz da mulher, seja na literatura ou no cinema, como também na produção teórica.

### **3. Duas Vozes: *Me and My Shadow*, de Jane Tompkins e o conflito entre uma voz pessoal e uma voz acadêmica**

---

<sup>411</sup> RICH. *Chick Flicks*, p. 72. [the limits of its introspection, the boundaries established by the lack of a coherent methodology for moving out beyond the self]

<sup>412</sup> RICH. *Chick Flicks*, p. 72. [the critic’s feminist voice has often been muted by this methodocracy]

<sup>413</sup> RICH. *Chick Flicks*, p. 73. [For a woman’s experiencing of culture under patriarchy is dialectical in a way that a man’s can never be: our experience is like that of the exile, whom Brecht once singled out as the ultimate dialectician for that daily working out of cultural oppositions within a single body. It is crucial to emphasize here the possibility for texts to be transformed at the level of reception and not to fall into a trap of condescension toward our own developed powers as active producers of meaning]

Junto ao questionamento da história literária e cinematográfica, o debate feminista passa por uma outra lógica de valor: a acadêmica. Um dos exemplos mais intempestivos é o artigo *Me and My Shadow*, de Jane Tompkins. Ele é, inicialmente, uma resposta aos argumentos de Ellen Messer-Davidow em *The Philosophical bases of feminist literary criticism*<sup>414</sup> [As Bases filosóficas da crítica literária feminista]. Tompkins argumenta que esse modelo de teoria “como usualmente praticada, pode ser um dos gestos patriarcais que mulheres e homens devem evitar”<sup>415</sup>.

Tompkins teria duas fortes críticas ao texto de Messer-Davidson: a) correção de um erro de visão epistemológica; b) a oposição que Messer-Davidson estabelece entre público e privado ou entre epistemologia e vida pessoal. Argumenta a autora do texto que “a dicotomia público-privado, que significa, a hierarquia público-privada, é uma condição fundadora da opressão feminina”<sup>416</sup>. Dessa forma, a epistemologia ocidental atestaria que o sentimento deveria ser excluído do processo do saber excluindo, assim, o “saber feminino”.

Tompkins, ainda argumentando contra Messer-Davidson, declara que a relação sobre o que é/faz a crítica feminista e suas relações com outras áreas do conhecimento apresenta uma série de problemas. O primeiro, uma confusão do que seria a epistemologia, sendo esta para Tompkins uma teoria sobre a origem e a natureza<sup>417</sup> do conhecimento, enquanto para a Messer-Davidson seria simplesmente o que se estuda. Dessa forma, para Messer-Davidson mudar a epistemologia – nesse caso, o enfoque dos estudos literários – mudaria também a prática crítica, enquanto para Tompkins a prática só mudaria por convencimento ou argumentação.

Tompkins, para responder definitivamente ao trabalho de Messer-Davidson, afirma que há duas vozes dentro dela, uma pessoal e uma crítica. A autora de *Me and My Shadow* daria, pois, preferência para a pessoal: “[a crítica] seria sempre, de alguma

---

<sup>414</sup> Nesse texto, Messer-Davidson problematiza a postura das feministas diante da tradição intelectual masculina: “nós devemos confrontá-los, ou desprezá-los, pegar emprestado deles ou os criticá-los?” (MESSER-DAVIDOW, 1987, p. 65). Para “sanar” esse problema, a autora argumenta que deveria haver uma separação entre a vida privada da pesquisadora e a epistemologia.

<sup>415</sup> TOMPKINS. *Me And My Shadows*, p. 2130. [as usually practiced, may be one of the patriarchal gestures women and men ought to avoid]

<sup>416</sup> TOMPKINS. *Me And My Shadows*, p. 2131. [the public-private dichotomy, which is to say, the public-private hierarchy, is a founding condition of female oppression]

<sup>417</sup> Ainda sobre o dualismo natureza/cultura Cf. SCHMIDT, 2012.

maneira, a crônica das minhas horas e dias. Falaria em uma voz que poderia falar sobre tudo, iria buscar um leitor como eu e me tocaria onde eu gostaria de ser tocada”<sup>418</sup>.

Tompkins tem suas bases teóricas no pós-estruturalismo francês, cuja forma de entender a linguagem e o conhecimento

apontou que o mundo que eu conhecia era um constructo de maneiras de pensar a respeito dele e, como tal, não existiria uma pretensão privilegiada da verdade. A verdade, de fato, seria sempre apenas uma construção, e então uma pessoa poderia oferecer outra verdade, descrições concorrentes e então ajudar a mudar o mundo<sup>419</sup>.

Aqui é possível perceber uma afinação do discurso de Tompkins com o que discutíamos anteriormente quando tratávamos exclusivamente da história da literatura e da história do cinema: a ideia de que a história é uma construção – uma ficção, como afirma Kolodny – e que o que aparece como imanente é, de fato, somente uma aparência. Tompkins irá, neste pequeno trecho, ainda recorrer ao local do teórico, e parece afirmar que locais diferentes, ocupados por pessoas diferentes, irão oferecer outras verdades – outras histórias, outros métodos – a partir de “descrições concorrentes”. O próprio fazer teórico, assim, passaria a ser pensado também através de uma multiplicidade de discursos possíveis. Não é que há uma transferência do problema da história literária para o problema do fazer acadêmico: aquele apenas acarreta neste<sup>420</sup>.

Entretanto, a autora faz uma série de críticas a alguns pensadores, denominados por ela de pós-estruturalistas, que teriam, apesar de tudo, influenciado a sua prática teórica: acusa Félix Guattari de ter uma linguagem alienada, abstrata e impessoal; Harold Bloom de ser “cósmico”; Michel Foucault de falar em “nós”, criando um conflito em que o “eu” não é representado<sup>421</sup>, ou seja, a generalização. Nesse conflito entre a inspiração que Tompkins recebe desses autores e críticas que faz a eles, fica claro que a questão não é tão somente as maneiras possíveis de se entender a

---

<sup>418</sup> TOMPKINS. *Me And My Shadows*, p. 2134. [[The criticism] would always be in some way a chronicle of my hours and days. Would speak in a voice which can talk about everything, would reach out to a reader like me and touch me where I want to be touched]

<sup>419</sup> TOMPKINS. *Me And My Shadows*, p. 2135. [pointed out that the world I knew was a construct of ways of thinking about it, and as such, had no privileged claim on the truth. Truth in fact would always be just such a construction, and so, one could offer another, competing description and so helps to change the world]

<sup>420</sup> É importante também salientar um paradoxo no texto de Tompkins: sua crítica à teoria é construída, doravante, em uma teoria.

<sup>421</sup> Gayatri Chakravorty Spivak aponta o mesmo problema, não só em Foucault, mas também em Deleuze, no seu ensaio *Pode o Subalterno Falar?*. O problema da representação do “nós” dentro do próprio feminismo pode ser encontrado em *Problemas de Gênero* de Judith Butler.

epistemologia ou aplicá-la, mas de como interpretar a partir do lugar em que está o pesquisador, de seu lugar de enunciação.

Tompkins também faz uma consideração a respeito da pessoa: a personalidade depende do leitor, e as categorias de interesse seriam diferentes entre os homens e as mulheres e, salienta: “para mulheres, o pessoal é uma categoria”<sup>422</sup>. O pessoal seria “o assunto feminino *par excellence*, que é ela mesma e suas experiências, que mais uma vez foram elididas pela crítica literária”<sup>423</sup>. Segundo a autora, isso aconteceria porque muito do feminismo surgiu da raiva por terem sido as mulheres excluídas do jogo e do discurso do homem ocidental:

Eu odeio homens pelo jeito que eles tratam as mulheres, e pretender que nenhum homem não as trata assim é uma das maneiras que eu mais odeio (...) o que me enfurece é a maneira como mulheres são usadas como extensões dos homens, espelhos dos homens, dispositivos para os homens exibirem, dispositivos para ajudar os homens terem o que querem. (...) algumas vezes eu acho que o mundo não tem mulheres<sup>424</sup>.

Essa raiva seria, então, para Tompkins, uma forma e uma identidade dos trabalhos das feministas.

O que Tompkins argumenta em seu texto<sup>425</sup>, como dito, é a necessidade de se pensar, radicalmente, não só o lugar em que se ocupa ao teorizar, como também o *como*

---

<sup>422</sup> TOMPKINS. *Me And My Shadows*, p. 2140. [for women, the personal is such a category]

<sup>423</sup> TOMPKINS. *Me And My Shadows*, p. 2140. [the female subject *par excellence*, which is her self and her experiences, has once more been elided by literary criticism]

<sup>424</sup> TOMPKINS. *Me And My Shadows*, p. 2141-2142. [I hate men for the way they treat women, and pretending that no men aren't there is one of the ways I hate most (...) What enrages me is the way women are used as extensions of men, mirrors of men, devices for showing men off, devices for helping men get what they want. (...) sometimes I think the world contains no women]

<sup>425</sup> Rich também vai observar a respeito da ambiguidade da mulher no mundo acadêmico e teórico. Diante dessas duas vozes, desse permanente estado de exílio, Rich irá oferecer um glossário experimental de termos para ajudar em um novo estágio da crítica feminista: “o ponto, afinal de contas, não é dar poder a novas instituições (...), mas abrir a mente para novas possibilidades descritivas de imaginações não-patriarcais e não-capitalistas”. Esse glossário contém seis categorias, (a) Validativo: “eles funcionam como validação e legitimação da cultura das mulheres e das vidas individuais” (RICH, 2004, p. 73), um tipo de cinema muito presente no início dos anos de 1970; (b) Correspondência: filmes que investigariam “correspondências: entre emoção e objetividade, narrativa e desconstrução, arte e ideologia” (RICH, 2004, p. 74), sendo principalmente os filmes de vanguarda e que se diferenciariam daqueles feitos por autores homens, porque eles apresentariam a “inclusão do autor dentro do texto”. Aqui se encontrariam, em parte, as fotografias de Nan Goldin que abrem o capítulo; (c) Reconstutivo: seriam filmes que estariam no meio do caminho entre (a) e (b), “lidando com os problemas da forma colocado pelas preocupações políticas e emocionais do trabalho” (RICH, 2004, p. 76); (d) Medusiano: termo emprestado do clássico texto de Hélène Cixous, *The Laugh of the Medusa*, que proporia, entre outras coisas, a comédia como forma essencial para o combate ao patriarcado. Os filmes seriam aqueles que “lidam com a combinação do humor com a sexualidade” (RICH, 2004, p. 77), como é o caso de *Daisies* (1966) de Vera Chytilová ou *La Fiancée du pirate* (1969) de Nelly Kaplan; (e) Realismo corretivo: uma forma de transformar o modelo clássico do cinema realista. Os filmes “adaptam com sucesso uma tradição cinematográfica existente para causas feministas, indo muito além de uma simples ‘função modelo positiva’ no seu establishment de um ambiente cinematográfico feminista para visualizar protagonistas femininas e suas atividades” (RICH, 2004, p. 78); (f) Projéteis: “são fantasias de homens de mulheres: projeções deles

*se teoriza*. Há um passo importante quando se compara Kolodny com Tompkins: enquanto a primeira diz desse lugar da crítica, Tompkins questiona o próprio lugar crítico, ou, melhor dizendo, questiona essa necessidade de se colocar criticamente de uma maneira distinta como a academia sempre se comportou, isto é, não se colocar mais com a pretensão de estar sendo objetiva – e não subjetiva: como se questionava a história da literatura, questiona-se agora a própria teoria. Kolodny ensaia esse movimento, mas não chega a executá-lo quando argumenta sobre como se aprende a ler. Ali, ela propôs um pacto: uma articulação de múltiplas teorias. Já Tompkins acreditava que é necessário pensar uma nova maneira para a própria teoria, já que, para a mulher, existiriam duas vozes: uma pessoal e uma teórica<sup>426</sup>.

#### 4. Uma questão, também, ideológica

É interessante notar que certo discurso sobre a teoria feminista – ou mesmo sobre os Estudos Culturais<sup>427</sup> – indica que esta estaria desarticulando a teoria, ou mesmo a Grande Teoria, levando a uma espécie de *crise*, que seria melhor apreendida por um vale-tudo teórico que desarticularia o saber antes acumulado para dar vazão latente a um programa antes recalcado. Eneida Maria de Souza, por exemplo, afirma que os anticulturalistas “manifestam-se inconformados não apenas com a ‘perigosa’ diluição do objeto de análise, mas também com a presumida ausência de rigor teórico e sistematização metodológica”<sup>428</sup>. As feministas serão “atacadas” da mesma forma, mas sua defesa se dá num discurso contraideológico, de resistência.

Se for levado em consideração o que foi explorado neste capítulo, haveríamos de ressaltar que o questionamento dos valores das obras literárias e cinematográficas em nenhum momento propôs o exílio de Shakespeare ou de Chaplin, e sim a volta e a reavaliação de trabalhos de, por exemplo, Edith Wharton e Germaine Dulac. O mesmo poderia ser dito sobre o abandono dos desenvolvimentos teóricos anteriores, como se a

---

mesmos e de seus medos em personagens femininas. O nome projétil identifica a verdadeira natureza desses filmes e dá uma conscientização adicional do impacto destrutivo das ilusões masculinas para as audiências femininas” (RICH, 2004, p. 79). O texto postula, pois, algumas categorias instrumentais para a crítica feminista balizar os estudos dos filmes.

<sup>426</sup> Essa passagem de Tompkins não é uma articulação isolada e independente dentro da teoria feminista. Aqui, poderíamos dizer que Tompkins não quer mais o olhar masculino [*male gaze*] – “the notion that there is a distinctive and gendered perception (the male gaze) is matched by the feminist standpoint theorists who challenge false notions of rationality and universalism in the social sciences” – que advém da teoria feminista do cinema, dentro da própria teoria. O que ela quer com seu texto é afirmar que existe um certo nível do *male gaze* na teoria, não só nos objetos da teoria.

<sup>427</sup> Cf., por exemplo, *Que Fim Levou a Crítica Literária?* de Leyla Perrone-Moysés.

<sup>428</sup> SOUZA. *A Teoria em Crise*, p. 65.

teoria feminista estivesse abrindo mão do vasto repertório anteriormente construído. Como visto, também não é o caso: boa parte da teoria feminista se utiliza de teorias anteriormente desenvolvidas, mesmo que seja para tecer críticas a partir delas. A teoria feminista tomou emprestadas diversas correntes teóricas para dar um novo corpo a elas. Isso é evidente nos textos de Kolodny e Rich. A revista *Camera Obscura* também trabalhou dessa maneira – mesmo que não enunciando tão diretamente essa multiplicidade de abordagem teórica – ao misturar análise textual com teorias psicanalíticas e do cinema<sup>429</sup>.

Ora, mas então por que a teoria feminista poderia ter iniciado uma crise? Uma primeira hipótese poderia ser a própria diluição das fronteiras teóricas ou entre aqueles grupos especializados em uma determinada teoria, destruindo um saber que se pretende secular. Se esse argumento fosse verdade, ter-se-ia que argumentar que a teoria literária e a teoria cinematográfica – ao menos desde sua invenção “moderna” – nunca dialogaram com outras áreas do conhecimento, tampouco entre as diversas vertentes das teorias. Enfim, seria necessário acreditar na pureza teórica de determinada teoria. Esse argumento, é sabido – como já até demonstrado anteriormente nesta tese –, não se sustentaria.

Uma segunda hipótese seria a dissolução da referência literária ou do cânone literário como motivador desses estudos. Apesar do feminismo nunca ter indicado que dever-se-ia deixar de estudar quaisquer obra, esse argumento poderia ser válido se, e somente se, o cânone fosse um monólito, o que não é uma verdade, como já argumentado acima. Ainda assim, alguns estudiosos ainda advogam por essa causa, ironicamente se colocando *contra a teoria*, como podemos encontrar em *Theory's Empire: An Anthology of Dissent*, editado por Daphne Patai e Wilfrido Corral. Essa ironia não deixa de ser curiosa: os teóricos que entendem que a teoria está em crise estão no mesmo barco daqueles que são contra a teoria tal qual ela foi formulada<sup>430</sup>.

---

<sup>429</sup> Um processo semelhante pode ser encontrado, por exemplo, em relação à produção afrodescendente como é o caso do livro *A Cena em Sombras*, de Leda Maria Martins. Afirma a teórica: “Ela [a forma das peças *Além do Rio* e *Sortilégio*] propõe, ainda, em ambos os casos, uma reelaboração ou, mesmo, uma substituição dos modelos teatrais ocidentais. Esses são apropriados, revistos, refeitos e repostos, em seu desenho, por uma outra possibilidade do ser e da forma, por uma reinvenção que formula uma construção nova e inovadora em muitos aspectos. Não há, nos textos aqui explorados, uma pura e simples celebração de outros deuses, de outras civilizações, de outros sistemas de valores e visão de mundo, de outra arquitetura cênica. Existe, sim, e além de tudo, a projeção e a restituição cênica dramática de outros saberes, de outras verdades, de outras formas de expressão, tão legítimas e saborosas, tão polivalentes e significativas, quanto as que a história e a memória ocidentais nos ensinaram a respeitar, fruir e admirar” (MARTINS, 1995, p. 126).

<sup>430</sup> No caso específico da antologia citada, nos Estados Unidos.

Uma terceira hipótese advém do fato da perda do privilégio acadêmico e/ou o enfretamento a uma ideologia dominante que seria determinada pelo próprio cânone que ela legitima. Talvez tenhamos, aqui, um campo a ser explorado, ainda mais quando percebemos, acima, a positivação do termo ideologia por Rich e Kolodny<sup>431</sup>.

Em 1982, Susan Griffin publica, na revista acadêmica *Signs*, o texto *The Way of All Ideology*. Nesse texto a autora reflete, a partir de uma perspectiva feminista, sobre a ideologia:

Eu comecei pensando sobre teoria política, pensando sobre a maneira que pensamos. Eu especulo sobre a ideologia. Sobre a forma. E então sobre o diálogo. Os três fenômenos me surgiram de uma vez. Formas: as formas das hierarquias, das instituições, dos hábitos, a forma como as coisas são feitas. As formas da linguagem, gestos, artes, de pensar, e, igualmente, da emoção. O que dizemos uns para os outros sendo frequentemente o que é previsível que iríamos dizer, o que eu vou dizer, se você disser isso: Diálogo.

Mas uma especulação sobre o diálogo é também uma especulação sobre a ideologia. Porque frequentemente falamos como se meus questionamentos e suas respostas, minhas exposições e suas respostas estivessem todas escritas sob e em algum lugar em um grande codicilo das conversações. Como se, no mesmo código, quem “eu” acredito ser, e quem eu acredito que “você” é, estivesse também escrito; como se estivesse gravado que tem que ter um “eu” e um “você”, o “você” correspondendo ao inevitável “outro”: o inimigo.

E agora me sento mais corretamente e encaro o olho de uma “você” imaginária que me desautoriza a ter tais pensamentos como estou prestes a expressar, e eu pergunto a esse “você”: e se todos nossos esforços por libertação são determinados por uma ideologia que a despeito de nossos desejos por um mundo melhor nos leva inevitavelmente ao velho paradigma do sofrimento?<sup>432</sup>

Para a autora, esse “eu” e “você” estão em constante modificação, com muitas transformações, podendo ser o censor, o ditador, mas também o comissionário do

---

<sup>431</sup> Essa positivação deve, acredito, deve ser entendida não como uma acusação unilateral, mas percebendo os seus próprios limites. Ou, como afirma Alfredo Bosi: “O intelectual vive no interior da sua ideologia (no sentido difuso de visão de mundo de seu tempo), *mas pode ter consciência dos limites conjunturais a que está sujeito*, o que lhe permite reagir ao particularismo estreito da sua situação cultural e buscar compreensão de outros pontos de vista, desenhando-se em sua mente o horizonte de uma totalidade virtual” (BOSI, 2010, p. 81).

<sup>432</sup> GRIFFIN. *The Way of All Ideology*, p. 641-642. [I begin thinking about political theory by thinking about the way we think. I speculate about ideology. About form. And then about dialogue. The three phenomena occur to me at once. Forms: the forms of hierarchies, of institutions, of habits, the way things are done; the forms of language, gesture, art, of thought, and equally, of emotion. What we say to one another being often what it is predictable that we will say; what I will say, if you say that: Dialogue. But a speculation about dialogue is also a speculation about ideology. For so often we speak as if my questions and your answers, my statements and your responses, were all written down somewhere in a great codicil of conversations. As if, in the same code, who ‘I’ believe myself to be, and who I believe ‘you’ to be, were also written; as if it were recorded that there must be an ‘I’ and a ‘you,’ the ‘you’ corresponding to the inevitable ‘other’: the enemy. And now I sit up straighter and glare in the eye of an imaginary ‘you’ who forbids me to have such thoughts as the one I am about to utter, and I ask this ‘you’: What if all our efforts toward liberation are determined by an ideology which despite our desire for a better world leads us inevitably back to the old paradigm of suffering?]

conhecimento, a “boa garota” e assim por diante. Em alguns momentos o “eu” se nega a si mesmo: “eu criei uma ficção do meu eu-negado que ela agora vai representar”<sup>433</sup>

Essa autonegação, para a autora, seria fundamental na formulação das ideologias quando se cria um não-eu, que seria o inimigo. Esse não-eu seria sempre pior, menor, e deveria ser controlado ou aniquilado. Nesse sentido, as mulheres deveriam confrontar as ideologias que as oprimem, que as aprisionam em uma sociedade hostil. Na sociedade e na ideologia que subjagam as mulheres

o eu-negado, projetado no outro, encarna tudo que é parte do natural, da vida sensata do corpo e todas as emoções naturais que tão frequentemente provoca alguém a se sentir fora de controle, e mesmo assustado consigo mesmo. Por meio dessa fantasia ideológica que o outro é perigoso, alguém vê sobretudo uma mente que teme a vida natural. O desejo de se esconder da natureza é a razão de viver dessa ideologia. Por meio dessa ideologia a mente imagina que desejar é comandar, ou que o sentimento pode ser substituído pelo conceito<sup>434</sup>.

A ideologia, de certa forma, irá sempre agir negando a natureza, projetando o outro nela, colocando as mulheres sempre como mais emocionais, com menos intelecto, com necessidade dos homens para controlá-las – como quem domou as ferramentas e desvendou os novos mundos –, e assim por diante. Em outras palavras: uma “cultura que opõe o espírito e a carne e que utiliza a cultura como uma maneira de negar o poder do natural”<sup>435</sup>.

Griffin também reconhece o seu papel contraideológico quando, enfim, tenta combater o racismo e a pornografia, criando, assim, um outro “você” inimigo. Mas esse “você” é a própria ideologia, que também é uma parte dela mesma. É essa ideologia que a impede de muitas proposições discursivas – por exemplo, se negar a citar Freud –, a impede de ter *insights*, direcionando não só essa criatividade, mas também as leituras de textos que ela deveria ou poderia fazer.

Dessa forma, a ideologia também estaria nas críticas feministas que avaliariam e valorizariam as produções literárias e artísticas. Essa seria a forma de todas as ideologias: “é a mente sobre o corpo. Segurança sobre o risco. O previsível sobre a

---

<sup>433</sup> GRIFFIN. *The Way of All Ideology*, p. 643. [I have created a figment of my denied self whom she has now come to represent]

<sup>434</sup> GRIFFIN. *The Way of All Ideology*, p. 644. [In this ideology the denied self, projected onto the other, embodies all that is part of the natural, sensate life of the body and all of the natural emotions which so often cause one to feel out of control, even frightened of oneself. Through this ideology's fantasy that the other is dangerous, one sees above all a mind which fears natural life. The desire to hide from nature is the secret *raison d'être* of this ideology. Through this ideology the mind imagines that to wish is to command, or that feeling can be replaced by concept]

<sup>435</sup> GRIFFIN. *The Way of All Ideology*, p. 646. [culture which opposes spirit to the flesh and which uses culture as a way to deny the power of the natural]

surpresa. Controle sobre emoção”<sup>436</sup>. A posição contraideológica das feministas, pois, deveria “ser criada para articular o sentimento da opressão, descrever essa opressão como real e injusta e apontar a causa. Dessa forma, a ideia é libertada. Restaura ao oprimido uma crença no ‘eu’ e na autoridade do ‘eu’ para determinar o que é real”<sup>437</sup>.

O conflito que poderia surgir da passagem de uma contraideologia para uma ideologia seria pensado por Griffin não mais pelo paradigma da luta, da coerção e da dominação, mas pelo paradigma da diversidade. Uma política libertária, pois, deveria pensar em novos paradigmas, e não pelos antigos, que são, sobretudo, ideologia. Ou seja, segundo Griffin, essa contraideologia não deveria manter os mesmos paradigmas da ideologia atual e, para não cair no risco de se tornar também ideologia, deveria mudar os antigos paradigmas.

O paradigma mais propenso a ser desmontado deveria ser o que estabeleceria binarismos. Dever-se-ia diluir binarismos e aprender a viver com contradições e questões: “o pessoal é político, e o político é psicológico. Raiva e amor são parte um do outro. Ódio torna-se compaixão”<sup>438</sup>. Nesse sentido, a autora argumenta que os movimentos de libertação deveriam se focar mais em uma visão da possibilidade do que em combater um inimigo. Para concluir, Griffin afirma que

Finalmente, enquanto penso sobre pensar, eu começo a perceber que todos os pensamentos originais – político, científico, poético – dividem uma qualidade, que é o desejo de saber toda a verdade, de entender e de saber o que está obscurecido e o que foi esquecido, afastar o desconhecido. E esse desejo de saber é, talvez, finalmente uma maneira de amar. Está intimamente conectado com uma atitude que honra tudo que é vivo. Para o desejo de conhecer profundamente tudo que é, como parte de nossa indignação com as injustiças e sofrimentos, aceitar a verdade, o todo e o ser compassivo.<sup>439</sup>

O que Griffin parece querer estabelecer é que uma lógica de dominação não seja substituída por outras lógicas de dominação. A ideologia seria, pois, mais “pura”, enquanto o paradigma sempre interpela o outro como ameaça a ser exortada, aniquilada

---

<sup>436</sup> GRIFFIN. *The Way of All Ideology*, p. 647. [It is mind over body. Safety over risk. The predictable over the surprise. Control over emotion]

<sup>437</sup> GRIFFIN. *The Way of All Ideology*, p. 648. [A theory of liberation must be created to articulate the feeling of oppression, to describe this oppression as real, as unjust, and to point to a cause. In this way the idea is liberating. It restores to the oppressed a belief in the self and in the authority of the self to determine what is real]

<sup>438</sup> GRIFFIN. *The Way of All Ideology*, p. 659. [The personal is political, the political psychological. Anger and love are part of one another. Hatred becomes compassion]

<sup>439</sup> GRIFFIN. *The Way of All Ideology*, p. 660. [And finally, as I think about thinking, I begin to know that all original thought-political, scientific, poetic-shares one quality. That is the desire to know the whole truth, to understand and to know what is obscured or what has been forgotten, to take in the unknown. And this desire to know is perhaps finally a way of loving. It is intimately connected to an attitude which honors all that is living. For the desire to know deeply all that is, as part of our outrage over injustice and suffering, accepts the truth, the whole and compassionate being]

e colocada em posição de subalternidade. O processo contraideológico – contra as ideias que continuariam a perpetuar e justificar a dominação de certas ideias – deveria se pautar por denunciar as ideologias – e não pelo ódio – e pela mudança de paradigma que deveria ser transformado, multiplicado, com ampla aceitação – só a ideologia não seria mesmo aceita. A autora entende que conviver com conflitos e visões divergentes deveria ser um imperativo, ou seja, a fricção social e intelectual não deveria ser algo a ser negado, mas aceito, desde que não coloque um ser ou ideia como inferior às outras.

Esse processo, claro, não seria um lugar do vale-tudo estético ou político. Griffin entende que a ideologia acontece quando um processo odioso em relação ao outro é colocado em questão – pornografia e racismo são seus exemplos – ou quando acontece uma desvalorização, relacionando ideias ou pessoas com a natureza, como se a ciência e a cultura fossem suficientes para não superar conflitos, mas para estabilizá-los, colocando um determinado grupo sempre em posição de superioridade do outro. Assim, o próprio ódio seria um processo ideológico, já que seria justificável na perspectiva de que o dominado odeie o dominador, mas não seria justificável o dominador odiar outro dominador ou o dominado outro dominado.

Nessa perspectiva, os trabalhos das feministas se pautariam – e se pautam, como visto – por um processo que denuncia, sistematicamente, as ideologias que excluiriam as mulheres, classes e etnias da história, subjugando-as, e essa ideologia seria bem representada pela atribuição de valor dado às obras literárias e cinematográficas e pelo valor dado às contribuições acadêmicas das mulheres. Não seria uma completa diluição de valores estéticos, teóricos ou acadêmicos, mas uma tentativa de que discursos possam conviver sem perder fricção tanto na história literária quanto no mundo universitário.

Kolodny parece concordar com as colocações de Griffin: ao refletir sobre a história literária como ficção, a autora de *Dancing through the minefield* denuncia a história literária como ideologia perpetuando uma lógica de dominação. A autora insiste que são valores ideológicos que moldam os paradigmas para valorizar uma obra, valores estes que teriam como paradigmas o lado “natural” da mulher (sentimental, pessoal – que já é uma posição ideológica) que é continuamente desvalorizado, reafirmando a posição subalterna ocupada pelas mulheres. Ela também afirma que deveriam ser claros os pressupostos na construção da história e na fomentação crítica a respeito da literatura, e, assim, não se inscreveria um combate, mas se conviveria com discursos díspares – desde que deixadas claras suas pressuposições. Rich e a *Camera Obscura* perseguem

assim, também, a sua construção crítica e teórica: revelar as ideologias da produção cinematográfica e de sua história para inserir ali novas perspectivas. A palavra de ordem parece ser não excluir os homens da história, mas incluir ali algumas mulheres que antes foram elididas, porque os valores dominantes não poderiam perceber as qualidades das obras.

A problemática exposta por Griffin vai de encontro às propostas de Tompkins? Por um lado, isso é verdade, já que ela tenta expurgar o ódio dos discursos contraideológicos. Em algum sentido, seguindo as orientações da autora de *The Way of All Ideology*, a defesa do ódio contra os homens reafirma a ideologia masculina, já que no processo do “eu” que odeia o “você” está imbricada uma lógica de dominação, mesmo que seja em um processo de autonegação. Mas, por outro lado, Griffin entende que a diversidade deveria ser o paradigma a ser defendido: dessa forma, o ódio poderia/deveria ser transformado, transmutado.

A questão sobre o valor da obra literária e, conseqüentemente, da história literária, sob a perspectiva feminista, pode ser percebida antes como um processo que desvela e revela as ideologias dominantes do que uma crítica a certas obras escolhidas. A preocupação é, na verdade, com as obras que foram excluídas dessa história, por uma lógica ideológica que deveria ser exposta. É necessário também, para as feministas, revelar que outra lógica, diferente daquela do homem, não é uma lógica inimiga ou perigosa. Não é uma relativização completa do teórico ou do literário, mas da aceitação de um paradigma diverso e não singular.

Dessa forma, poder-se-ia pensar que ao menos alguma boa parte da crise desencadeada pela teoria feminista se daria por um combate ideológico, ou, melhor dizendo, por abrir as cortinas e deixar entrar a luz que revela as escolhas anteriormente ideologizadas que definiram o cânone. É como afirma Slavoj Žižek: “A era contemporânea volta e meia se proclama pós-ideológica, mas essa negação da ideologia só representa a prova suprema de que, mais do que nunca, estamos imbuídos na ideologia. *A ideologia é sempre um campo de luta – entre outras, de luta pela apropriação de tradições passadas*”<sup>440</sup>. Crise, aqui, pode ser pensada como o momento em que o discurso dominante é colocado em xeque. Mas não é um momento apenas de ruptura: o movimento é de continuidade/descontinuidade. A crise nas teorias deveria ser pensada desta forma: não como um movimento de um pincel que inaugura uma nova

---

<sup>440</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*, p. 42. [grifo do autor]

tela, mas o movimento das histórias da arte que já estão ali naquele pincel que irão influenciar os gestos do pintor.

## 5. Articulando a teoria feminista

A própria história da teoria feminista demonstra muito bem esse movimento de continuidade/descontinuidade, como podemos perceber nas obras de Donna Haraway, Judith Butler, Gayatri Spivak. Mas, antes de colocar essas peças em jogo, é importante pensar na crise interna que enfrenta a teoria feminista no final dos anos de 1970 e de 1980. Ali se encontra uma crítica às teorias previamente elaboradas e se questiona, doravante, também o lugar dessas primeiras teóricas. Tidas como heteronormativas, de classe média e brancas, elas não estariam realmente preocupadas com *todas* as mulheres, ou, melhor dizendo, nem todas as mulheres se sentiam representadas pelo feminismo. Em certo sentido, essa é a primeira crise interna que o feminismo enfrenta nos Estados Unidos depois dos anos de 1970. Outras crises virão e, seguidas a elas, os discursos de minorias irão se multiplicar nos anos de 1980 e de 1990. Aqui, é interessante notar que a crise não advém de um fator externo, mas interno, promulgado por mulheres que percebiam uma visão reducionista de gênero, de epistemologia e teoria. Alice Walker, já citada anteriormente, e Angela Davis serão figuras-chave para a entrada em cena de uma crítica contundente ao feminismo tido como de mulheres brancas. Ademais, o livro de Walker, *A Cor Púrpura* será criticado, em parte, por atrapalhar a luta da cultura negra ao demonstrar o patriarcalismo e a violência masculina presente também entre os negros. Nesse sentido, é possível perceber que até mesmo as vozes subalternas entram em conflito gerando uma crise a ser superada<sup>441</sup>.

Essas crises internas do feminismo também ajudam a iluminar um pouco outro senso comum sobre o feminismo, ou, em outras palavras, o senso comum de se acreditar que a figura da mulher feminista não representa uma multiplicidade de atores e de discursos com vieses e origens muito distintos. As crises internas do feminismo serviram como momento de superação interna que significavam não um estancamento das práticas teóricas, mas uma conjuntura que fará avançar e superar certos problemas anteriormente apontados. A dificuldade de englobar a multiplicidade de vozes que o feminismo fez emergir talvez tenha como bom exemplo o que foi colocado por Stuart Hall. A teoria feminista, surgida de um movimento social, provocaria “momentos

---

<sup>441</sup> Para uma visão mais completa dessa questão, Cf. SHOWALTER. *A Criticism of Our Own*.

teóricos: e as conjunturas históricas insistem nas teorias: são momentos reais na evolução da teoria”<sup>442</sup>. Contudo, Hall aponta que, mesmo com a “boa vontade” dos Estudos Culturais em receber as teorias feministas, esse movimento teve profunda dificuldade de assimilar os discursos divergentes mesmo quando pretendiam se enunciar de um local semelhante, isto é, daqueles não pertencentes à ideologia dominante.

Isso não quer dizer, entretanto, que as teorias feministas são incompatíveis com os Estudos Culturais e outras propostas teóricas, sejam suas irmãs (teoria *queer*, *black theory*, etc.), sejam aquelas tidas como distantes (estruturalismo, formalismo, *new criticism*). Ademais, como dito anteriormente, as teorias feministas se enquadram em uma perspectiva teórica que avança durante todo o século XX e seria possível afirmar que sua suposta ruptura é, também, continuidade.

Talvez seja a teoria feminista que demonstre mais exemplarmente essa continuidade/descontinuidade que não necessariamente tem a ver com a tradição moderna de ruptura tal como demonstrada por Antoine Compagnon<sup>443</sup>. Internamente, ela encontrará ao menos três momentos nos anos de 1980 em que terá a crise como um momento positivo – tal como pensava Husserl –, ou seja, de avanço teórico. Essa continuidade/descontinuidade pode ser rasamente descrita como epistemológica, sóciobiológica e com a ideia sobre o local de enunciação, ou, em outras palavras, uma ruptura com o *contexto de julgamento*. Porém, o que pode parecer um momento de radicalidade teórica, aparece mais como aperfeiçoamento.

Quando Donna Haraway propõe uma nova epistemologia – e também uma nova ontologia – a partir do ciborgue, ela não será um momento de total novidade dentro dos estudos feministas. O seu ensaio *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX* é, afirma a autora, “um argumento em favor do prazer da confusão de fronteiras, bem como em favor da *responsabilidade* em sua construção”<sup>444</sup>. Haraway irá discutir a responsabilidade das construções teóricas. Aqui, poderíamos acrescentar a responsabilidade da ocupação do *contexto de julgamento*. Ademais, a autora ainda afirma o prazer da pesquisa. Nesse ponto, não retornamos às teorias feministas supracitadas, e sim até Barthes e seu prazer do texto ou “o máximo de prazer” que ele desejava em sua *Aula*. Mas o ponto mais importante é uma proposta que seria mais semelhante do que dessemelhante em relação às questões que discutiram

---

<sup>442</sup> HALL. *Estudos Culturais e seu Legado Teórico*, p. 198.

<sup>443</sup> Cf. COMPAGNON. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*.

<sup>444</sup> HARAWAY. *Manifesto Ciborgue*, p. 37.

Kolodny e Tompkins. Estas duas teóricas defendiam, de certa forma, uma nova epistemologia, mas calcada não em uma total renovação, isto é, começar do zero, mas uma montagem teórica em que as fronteiras fossem dissolvidas. Ademais, não é possível deixar de notar, mais uma vez, o retorno às inquietações teóricas de Husserl, em que justamente as *fronteiras* aparecem como um problema.

Haraway irá abordar três fronteiras que deveriam ser quebradas: a separação entre o humano e o animal; entre o animal-humano e a máquina; e o físico e o não físico. É através dessas três fronteiras a serem superadas que ficará claro que “a ciência ‘mais dura’ tem a ver com o domínio da maior confusão de fronteiras”<sup>445</sup> e que o “mito do ciborgue significa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades”<sup>446</sup>.

O fim das fronteiras, pois, significaria uma mudança de paradigma epistemológico que não mais seria excludente – seja de um grupo teórico a outro, seja em problemas internos de um mesmo grupo teórico –, mas que fosse um potencializador de hibridismos. Nesse sentido, Haraway chegará à seguinte conclusão: “‘epistemologia’ significa conhecer a diferença”<sup>447</sup>. De uma forma ou de outra, podemos inferir dessa afirmação que seria importante não somente conhecer a diferença entre os campos do saber, entre as abordagens dos campos dos saberes (diferenças externas), mas também conhecer as diferenças dentro de um mesmo campo do saber, por mais específico que isso vá se tornando (diferenças internas). Nesse sentido, se havia uma querela entre as próprias integrantes das teorias feministas, aqui a proposta é justamente conhecer as diferenças. Em outras palavras, seria necessário pensar uma episteme da diferença, tanto externa quanto interna, que pudesse ser entendida como híbrida e que englobasse todos os catalisadores da crise interna do feminismo.

É mais ou menos nesse sentido que Judith Butler também argumentará em seu *Problemas de Gênero*. Para essa teórica estadunidense, a construção da figura da mulher como “sujeito” do feminismo não passaria de uma formação discursiva e, igualmente, essa própria formação discursiva que poderia libertar as mulheres, doravante, é da mesma estirpe que as reprime. Por isso seria importante pensar em “uma política feminista que tome a construção variável de identidade como um pré-requisito

---

<sup>445</sup> HARAWAY. *Manifesto Ciborgue*, p. 44.

<sup>446</sup> HARAWAY. *Manifesto Ciborgue*, p. 45.

<sup>447</sup> HARAWAY. *Manifesto Ciborgue*, p. 58.

metodológico e normativo, senão como um objetivo político”<sup>448</sup> e que “a identidade do sujeito feminista não deve ser o fundamento da política feminista, pois a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação desse fundamento”<sup>449</sup>.

É a partir daí que a teórica irá propor a desvinculação e a distinção do sexo biológico e do gênero sugerindo “uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos”<sup>450</sup>. Sendo assim, seria possível “repensar radicalmente as categorias de identidade”<sup>451</sup>. Butler irá, pois, romper com o binarismo de gênero (homem/mulher)<sup>452</sup> e, conseqüentemente, irá afirmar que a identidade do gênero não é posta ou dada *a priori*, mas é “*performativamente* constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados”<sup>453</sup>.

Nesse sentido, poder-se-ia pensar que a mulher do feminismo (ou a mulher tida como única na crítica feminista, como é apontada por Butler) não passaria de uma reificação, uma forma de esconder os múltiplos discursos inseridos dentro de um próprio gênero, que não é, mas está sempre sendo e que continuará a se constituir: não existiria a mulher feminista empírica, nem mesmo se trataria de uma mulher biologicamente falando, mas seria feito por mulheres, enquanto gênero, em um nível performático, não necessariamente discursivo.

O apontamento feito por mulheres, de que o feminismo não as representam ou que não se reconhecem como feministas, só poderia se dar, de certa forma, de uma forma biológica (ou médico-jurídica, como Butler prefere), já que o gênero feminista seria um entre vários outros, e o próprio feminismo em si não seria algo como dado, mas algo a se construir. Esse ponto é importante porque é aqui que poderia ser inserida e superada a “falha” da teoria feminista geradora da crise interna supracitada. O próprio feminismo, teoricamente falando, se tornaria, pois, algo a ser construído por uma performance de gênero que, doravante, teria que deixar de ser heteronormativa e binária

---

<sup>448</sup> BUTLER. *Problemas de gênero*, p. 23.

<sup>449</sup> BUTLER. *Problemas de gênero*, p. 23.

<sup>450</sup> BUTLER. *Problemas de gênero*, p. 24.

<sup>451</sup> BUTLER. *Problemas de gênero*, p. 31.

<sup>452</sup> Afirma Butler: “O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidade alternativas instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; tratar-se-á de uma assembleia que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a uma *telos* normativo e definidor” (BUTLER, 2010, p. 37) e “a regulação binária da sexualidade suprime a multiplicidade subversiva de uma sexualidade que rompe as hegemonias heterossexual, reprodutiva e médico-jurídica” (BUTLER, 2010, p. 41).

<sup>453</sup> BUTLER. *Problemas de gênero*, p. 48.

– binarismo que Griffin tanto quer expurgar da teoria – para ser, de alguma forma, eficaz: já não seria mais a mulher biológica, mas a multiplicidade de gêneros engendradas no fazer feminista. O representado, de alguma forma, se torna, também, aquele que representa.

Mas o que seria esse fazer feminista? Butler, ao longo de seu livro, nos aponta vários caminhos da *práxis*, mas aqui nos interessa uma em particular, já citada parcialmente na introdução da tese:

Expor os atos contingentes que criam a aparência de uma necessidade natural, tentativa que tem feito parte da crítica cultural pelo menos desde Marx, é tarefa que assume agora a responsabilidade acrescida de mostrar como a própria noção de sujeito, só inteligível por meio de sua aparência de gênero, admite possibilidades excluídas à força pelas várias reificações do gênero constitutivas de suas ontologias contingentes<sup>454</sup>.

Gostaria de ressaltar a primeira sentença da citação, já que nela é possível perceber certa continuidade das premissas feministas (mesmo antes da crise interna). Expor o que parece uma necessidade natural ou, melhor dizendo, expor aquilo que é naturalizado. O movimento de Butler em relação ao gênero pode parecer uma descontinuidade em relação à primeira premissa da teoria feminista da literatura e do cinema, isto é, a literatura e os filmes feitos por mulheres (em um sentido médico-jurídico), para dar uma amplitude maior, mas é possível perceber que o objetivo ainda se assemelha: expor aquilo naturalizado já que aquilo não seria necessariamente natural. Nesse sentido, a quebra de paradigma de gênero binário e de sua representação – que foi enunciado pelas teorias feministas dos anos de 1970 – apresenta o seu momento de continuidade/descontinuidade. Se seguíssemos os passos de Butler, poder-se-ia pensar que as histórias literárias – e suas recontagens – fazem parte de uma estratégia performática de gênero e que se deveria abandonar o binarismo sexual para se pensar uma forma em devir. Ademais, essa teórica estadunidense, como acontece com Haraway, não irá propor uma teoria que se reinaurasse do nada: sua discussão partirá de duas obras clássicas feministas: *O Segundo Sexo* (1949) de Simone de Beauvoir e *A Mística Feminina* (1963) de Betty Friedan.

Esse problema, claro, não se encerra aqui. Por mais que as questões de gênero tenham ganhado força teórico-políticas nos últimos vinte anos, a questão da representação será também um imperativo. Enquanto Haraway e Butler, de certa forma, apresentam um problema que se mede pela continuidade/descontinuidade, com uma

---

<sup>454</sup> BUTLER. *Problemas de gênero*, p. 59.

vontade de superação da crise, a voz do representado ou, melhor dizendo, a voz do subalterno (essa voz palidamente enunciativa), será ainda uma questão a ser explorada. É aqui que gostaria de inserir a obra de Spivak, *Pode o Subalterno Falar?*.

Segundo Sandra Regina Goulart Almeida, o artigo de Spivak procura “questionar a posição do intelectual pós-colonial ao explicitar que nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno sem que esse ato esteja imbricado no discurso hegemônico”<sup>455</sup>. Esse discurso hegemônico, esse discurso imperialista, para Spivak, apresenta uma espécie de “violência epistêmica”. Um dos exemplos que Spivak dá dessa estirpe de violência é calcado em uma visão binária da “legitimação da estrutura polimorfa do funcionamento legal”<sup>456</sup>. Ademais, a autora ainda afirma, ao criticar Foucault e Deleuze, que em seus discursos apresentariam um “vocabulário pós-representacionista [que] esconde uma agenda essencialista”<sup>457</sup>. Nesse sentido, poder-se-ia aproximar Spivak de Butler: não que Spivak estivesse falando do binarismo de gênero na citação supracitada, mas sim nos extremos em que se pode entender a pira da mulher indiana. Mas, aqui, é importante ressaltar que o binarismo de gênero entendido por Butler resalta a categoria médico-jurídica, ou seja, de um funcionamento legal. Nesse sentido, tanto Spivak e Butler se colocam contra um binarismo estabelecido juridicamente. Além disso, as duas teóricas estão, justamente, indo contra uma ideia essencialista: enquanto para Butler o importante é socorrer as múltiplas possibilidades de gênero, Spivak tenta desobstruir o discurso de “boa vontade” daqueles que se colocam a falar pelo outros, nesse caso, a falar pelos subalternos.

Nesse sentido, irá afirmar Spivak já ao final de seu ensaio:

entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da “mulher do Terceiro Mundo”, encurralada entre a tradição e a modernização<sup>458</sup>.

Spivak, diferente de Butler e Haraway, não propõe um momento de superação da crise, mas a aprofunda. A crise passa a ser uma crise da representação ou, melhor dizendo, da possibilidade de representação das mulheres, principalmente aquelas do terceiro mundo: “o subalterno não pode falar”<sup>459</sup>.

---

<sup>455</sup> ALMEIDA. *Prefácio – Apresentando Spivak*, p. 12.

<sup>456</sup> SPIVAK. *Pode o Subalterno Falar?*, p. 50.

<sup>457</sup> SPIVAK. *Pode o Subalterno Falar?*, p. 59.

<sup>458</sup> SPIVAK. *Pode o Subalterno Falar?*, p. 119.

<sup>459</sup> SPIVAK. *Pode o Subalterno Falar?*, p. 126.

Se antes o feminismo lutava por uma recontagem da história que iria passar a incluir as mulheres que foram negligenciadas pela história hegemônica, agora existe o problema de como representar essa história, principalmente depois da cizânia que resulta na crise feminista, isto é, principalmente depois que entram em cena aquelas próprias mulheres que não se sentiam representadas pelo feminismo<sup>460</sup>: não se pode (deve) falar pelo outro, mas o outro, tampouco, pode falar. Aqui, teríamos, enfim, um eixo crítico, ou eixo da crise, que se instaura na tal crise das teorias contemporâneas: a impossibilidade (ou dificuldade?) de se teorizar a pós-teoria. Mas, aqui, não é também uma ruptura completa com as teorias – como visto na possível relação entre Spivak e Butler exposta acima –, mas um momento em que o movimento de continuidade/descontinuidade aparece mais fortemente na descontinuidade pela impossibilidade de continuidade<sup>461</sup>.

Mas ainda existira uma outra aceção que ainda não foi explicitada no texto de Spivak: “recorrerei, talvez de maneira surpreendente, ao argumento de que a produção intelectual ocidental é, de muitas maneiras, cúmplice dos interesses econômicos internacionais do Ocidente”<sup>462</sup> e essa produção intelectual estaria aliada, também, à divisão internacional do trabalho<sup>463</sup> e a ideologias dominantes. É a partir da impossibilidade (dificuldade) de se teorizar, isto é, dessa crise da teoria, e da relação entre teoria e ideologia, pois, que partirei na discussão do próximo capítulo.

---

<sup>460</sup> O livro da Spivak discute a partir da questão da autoimolação de viúvas na pira funerária. Aqui, talvez, a teórica coloque o problema de forma mais categórica: “Pode ser apreendido até mesmo quando é dito às claras: homens brancos, procurando salvar mulheres de pele escura de homens de pele escura, impõem sobre essas mulheres uma constrição ideológica ainda maior ao identificar, de forma absoluta, *dentro da prática discursiva*, o fato de ser boa esposa com a autoimolação na pira funerária do marido. Do outro lado de tal constituição do *objeto*, a abolição (ou remoção) do que proporcionará a ocasião para o estabelecimento de uma boa sociedade, distinta de uma sociedade meramente civil, é a manipulação hindu da constituição do *sujeito* feminino sobre a qual tentei refletir” (SPIVAK, 2010, p. 115).

<sup>461</sup> Ainda poder-se-ia ressaltar um trecho do início do seu ensaio: “Invoquei meu posicionamento dessa maneira incômoda para ressaltar o fato de que questionar o lugar do investigador permanece sendo uma crença sem sentido em muitas das críticas recentes ao sujeito soberano” (SPIVAK, 2010, p. 19). Enfim, ela ainda insiste no desvelar do lugar do *contexto de julgamento*.

<sup>462</sup> SPIVAK. *Pode o Subalterno Falar?*, p. 20.

<sup>463</sup> Alguns pensadores irão, também, pensar sobre a relação entre teoria e literatura e a economia. Eneida Maria de Souza coloca esse problema do valor econômico da literatura como questão: “A resposta é menos utópica e se pauta pela força que literaturas de países periféricos podem representar na bolsa de valores global, mesmo que seja através de manifestações que vão além da literatura, como o cinema. A escolha por uma poética do mais pobre, uma poética do menos, tem conseguido driblar a ostentação e a epicidade da indústria cultural dos mais ricos” (SOUZA, 2002, p. 193). Enfim, uma escolha por outra literatura ou outro cinema e, no nosso caso, a de mulheres e feministas se dá também contra a indústria cultural, intervindo no mundo mercantil. Idelber Avelar, também contra certa valorização da literatura – que são porta-vozes os defensores do cânone clássico –, pensa que há relações entre o valor estético – imanente – e o valor econômico: “O objetivo aqui não é traçar uma analogia entre o valor estético e o valor econômico, mas justamente notar que há uma operação analógica silenciosa, de rentabilidade limitada, nas teorias imanentistas do valor estético” (AVELAR, 2009, p. 18).

## Capítulo 4: O Fantasma da Teoria

---

*“Thirty thousand nights of ghosts beyond. Beyond that black beyond. Ghost light. Ghost nights. Ghost rooms. Ghost graves. Ghost... he all but said ghost loved ones”.*

Samuel Beckett,  
*A Piece of Monologue*

*“I will have spent my life trying to understand the function of remembering, which is not the opposite of forgetting, but rather its lining. We do not remember. We rewrite memory much as history is rewritten”.*

Chris Marker,  
*Sans Soleil*

Em um panfleto elaborado pelo exército estadunidense, intitulado de *How to Spot a Communist* e publicado em várias revistas norte-americanas na década de 1950, a teoria da literatura é utilizada por representantes de uma ideologia que queriam se manter no poder. Em um esforço quase estruturalista, o panfleto atesta que os modos de se reconhecer um comunista:

Enquanto existe uma preferência por frases longas é comum à maioria da escrita Comunista, um vocabulário distinto que oferece a característica, mais facilmente reconhecida, da 'Linguagem comunista'. Mesmo uma leitura superficial de um artigo escrito por um comunista, ou uma conversa com um, provavelmente irá revelar o uso de alguma das seguintes expressões: pensamento integrativo, vanguarda, camarada, hootenanny, chauvinismo, queima de livros, fé sincrética, nacionalismo-burguês, ufanismo, colonialismo, vandalismo, classe dominante, progressista, demagogia, dialética, caça às bruxas, reacionário, exploração, opressão, materialismo<sup>464</sup>.

O panfleto, inclusive, oferece um questionário para identificar um comunista, no período em que a guerra Fria era mais intensa, isto é, no período do Macarthismo:

Na tentativa de encontrar a resposta para a pergunta: 'Este homem é comunista?' uma lista de verificação como esta pode ser útil, embora, por si só, não pode ser a resposta:

O indivíduo usa linguagem incomum? ('Linguagem comunista')

Ele teimosamente se agarra aos ideais marxistas sem estar disposto a questioná-los?

Ele condena nossas instituições americanas e elogia a dos países comunistas? Ele se agarra a qualquer evento, mesmo os mais insignificantes acontecimentos, neste país para sua crítica?

Ele é misterioso sobre alguns dos seus contatos?

Será que ele pertence a grupos exploram temas polêmicos?<sup>465</sup>

A crítica literária poderia nem estar a par do uso de suas pesquisas e premissas, mas é contundente o processo pelos quais o poder se entrecruza com as teorias<sup>466</sup>.

---

<sup>464</sup> U.S. FIRST ARMY HEADQUARTERS. *How to Spot a Communist*, p. 1. [While a ... preference for long sentences is common to most Communist writing, a distinct vocabulary provides the... more easily recognized feature of the 'Communist Language'. Even a superficial reading of an article written by a Communist or a conversation with one will probably reveal the use of some of the following expressions: integrative thinking, vanguard, comrade, hootenanny, chauvinism, book-burning, syncretistic faith, bourgeois-nationalism, jingoism, colonialism, hooliganism, ruling class, progressive, demagoguery, dialectical, witch-hunt, reactionary, exploitation, oppressive, materialist]

<sup>465</sup> U.S. FIRST ARMY HEADQUARTERS. *How to Spot a Communist*, p. 2. [In attempting to find the answer to the question: "Is this man a Communist?" a checklist such as this can prove helpful, although in itself it cannot provide the answer: Does the individual use unusual language? ('Communist Language') Does he stubbornly cling to Marxist ideals without being willing to question them? Does he condemn our American institutions and praise those of Communist countries? Does he pick on any event, even the most insignificant occurrences in this country for his criticism? Is he secretive about certain of his contacts? Does he belong to groups exploiting controversial subjects?]

Mas, aqui, não me proponho a fazer um resgate histórico de como as ciências (humanas ou objetivas) contribuíram para o exercício ou para manutenção do poder. O objetivo é pensar em como as teorias, mesmo quando alegam alienação de tal fato, refletem as lutas entre ideologias e contraideologias e como essa via de mão dupla ajuda a moldar o nosso pensamento sobre a teoria contemporânea. Esse sentido da mão dupla é mais interessante porque afirma que a complacência ou o combate ao poder constituído é intrínseco aos desenvolvimentos teóricos.

É importante, pois, voltar ao primeiro capítulo e perceber as relações de poder engendradas naquele período pós-revolução na Rússia, no qual o Formalismo tomou forma. São conhecidas as três fases da revolução comunista: em fevereiro de 1917, a derrubada do poder da autocracia monárquica do Czar Nicolau II; em outubro de 1917, o Partido Bolchevique toma o comando do país através de um golpe de Estado que derruba o governo provisório multipartidário; é só em 1922 que a Guerra Civil Russa chega ao fim, com os Bolcheviques como únicos vencedores, e é a partir daí que se cria a União Soviética. Ou seja, o processo da revolução durou cinco anos até a definitiva chegada ao poder de Lênin e seu partido.

O governo provisório na Rússia era ainda mais complexo que a clássica divisão entre Bolcheviques e Mencheviques. Havia os que defendiam a monarquia, os Democratas Constitucionais (Cadetes), os Trudoviques, os Iendinstvo, o Partido Socialista Revolucionário que, por sua vez, desmembrou-se no Partido Socialista Revolucionário de Esquerda e os Maximalistas. Mesmo com a tomada de poder dos Bolcheviques através de um golpe de Estado, a guerra civil é travada entre o Exército Vermelho, alguns ex-generais czaristas, os Cadetes, tropas de ocupação estrangeiras e, também, milícias anarquistas, sendo a maior o Exército Insurgente Makhnovista ucraniano.

Esse rápido resgate das correntes políticas pós-queda do czar não é uma tentativa de reativar todos os problemas ideológicos inscritos naquele período, mas apenas para endereçar que o espectro político era muito mais amplo que o tradicional binarismo bolchevique/menchevique. Ora, com isso quero dizer apenas que, ao menos entre 1917 e 1922, longe de existir um consenso político, estávamos diante, na verdade, de uma disputa ideológica intensa entre diversas correntes. Esse período, coincidentemente, é também o período áureo do Formalismo, especialmente da OPOIAZ.

---

<sup>466</sup> Isso sem contar que o próprio mundo das artes foi subsidiado pela CIA no pós-guerra para que artistas como Pollock tivessem uma ampla aceitação mundial divulgando, assim, a cultura norte-americana.

Seria possível afirmar que o Formalismo fora uma corrente teórica discordante apenas dos Bolcheviques, tradicionais teóricos marxistas? Os Formalistas estavam, obviamente, em meio a uma guerra teórica e ideológica, quando não física e civil. Nesse sentido, só se pode afirmar que não compactuavam com os Bolcheviques e nem com os que defendiam a volta da autocracia, o que não significa dizer que eles não seriam simpáticos a outras correntes, ou, ao menos, que suas teorias fossem, de certa forma, correspondentes ideológicas de outras facções.

Entretanto, isso tudo não é tão simples: não é o caso de identificar quem estava do lado de quem, até porque as contradições internas de todas as facções presentes na Revolução Russa e na guerra civil seguinte a ela são de difícil assimilação. Mas uma, em especial, nos chama a atenção. Existe uma virada ideológica dentro dos próprios bolcheviques que talvez seja importante tomar nota: o taylorismo. Essa corrente científico-administrativa iria influenciar definitivamente o início da União Soviética, formando uma corrente denominada de *Taylorismo Soviético*<sup>467</sup>. O taylorismo defendia, como método de organização empresarial, uma divisão científica do trabalho “ao aplicar os métodos da ciência aos problemas complexos e crescentes do controle do trabalho nas empresas capitalistas em rápida expansão”<sup>468</sup>. A lógica do sistema de Taylor “desenvolveria para cada elemento do trabalho individual uma ciência para a substituição dos métodos empíricos”<sup>469</sup>.

A analogia entre o taylorismo soviético e o formalismo russo pode ser vista de duas maneiras. A primeira corresponde à divisão individual nos estudos literários e cinematográficos, que substituiria a “opinião” e a crítica subjetiva. Então, de certa forma, tanto o Formalismo quanto as teorias da montagem estariam corroborando com a ideologia *bolshevik*, acreditando que cada modo de produção teria também uma forma de pensamento correlata<sup>470</sup>.

A segunda maneira de se ver essa analogia com o taylorismo é que, com a adoção desse modo de produção, a Revolução Russa deixa de ser uma revolução do proletariado para ser traída – como definiu Trotsky –, expondo assim suas primeiras contradições internas. Maurício Tragtenberg insiste nessa tese em seu *A Revolução*

---

<sup>467</sup> TRAGTENBERG. *A Revolução Russa*, p. 96.

<sup>468</sup> LAZAGNA. *Lenin, as forças produtivas e o taylorismo*, p. 19.

<sup>469</sup> LAZAGNA. *Lenin, as forças produtivas e o taylorismo*, p. 23.

<sup>470</sup> É como Marx e Engels (2008, p. 11) afirmam: “a maneira como os indivíduos manifestam sua vida reflete exatamente o que eles são. O que eles são coincide, pois, com sua produção, isto é, tanto com o que eles produzem quanto com a maneira como produzem. O que os indivíduos são depende, portanto, das condições materiais da sua produção”.

Russa, afirmando tal convicção com tom até irônico: “Quando os técnicos de organização do trabalho dividem-no a ponto de extenuar o trabalhador, dir-se-á que tal divisão é científica. Quando os trabalhadores se auto-organizam para produzir, isso é considerado anticientífico”<sup>471</sup>. As contradições da adoção de um taylorismo soviético poderiam ser vistas também como as contradições internas da motivação política do Formalismo ou das teorias da montagem.

Mas, de certo, os Formalistas não compactuavam em grande medida com os Bolcheviques, principalmente por não abordar, de maneira estritamente marxista, a literatura, por mais que na lógica da produção científica estivesse também a lógica da produção soviética. Em outras palavras, nem os Bolcheviques eram assim tão marxistas. Mas isso talvez só ajude a revelar ainda mais a divisão proposta dos tipos de trabalhos: a produção material de uma maneira e a produção científica/acadêmica de outra. O paradoxo aqui é que cada vez que se aprofunda nessa divisão, mais se aproxima do taylorismo e, conseqüentemente, se afasta da produção marxista proposta pelos soviets.

Entretanto, como foi visto no capítulo 1, o Formalismo não conseguiu ter sucesso em sua proposta de isolar o objeto de estudo, isto é, não conseguiu isolar completamente os elementos estritamente literários para daí formar a sua ciência autônoma. O Formalismo é exemplo ímpar para o entendimento dos estudos literários como híbridos, como o lugar entre fronteiras do conhecimento. Nesse sentido, apesar de sua vocação à separação, na verdade, os formalistas aparecem como anti-heróis de si mesmos e sua derrota acaba se tornando sua vitória. A sua posição contraideológica naquele contexto pós-revolução soviética ajuda a configurar os próprios paradoxos internos da Revolução Russa.

Isso é ainda mais acentuado devido a sua similitude com as teorias da montagem desenvolvidas na União Soviética. Essa teoria que nasceu diretamente interessada, ou seja, com compromissos ideológicos claros, não foi considerada antimarxista. Ao invés de se tornarem inimigos do Estado, se tornaram, ao invés disso, os aliados, trabalhando diretamente e compactuando com os interesses ideológicos do momento. É importante notar que a teoria do cinema nasce aliada à dominação ideológica de um Estado que veio a se tornar totalitário.

Nesse sentido, saliento a citação de B. Ruby Rich, no capítulo 3, a respeito de Leni Riefenstahl, em que ela afirma que o pecado da cineasta seria compactuar com a

---

<sup>471</sup> TRAGTENBERG. *A Revolução Russa*, p. 97.

representação da realidade e com o controle da audiência, sendo isso a fundação própria da ideologia<sup>472</sup>. No sentido que Rich dá ao cinema de Riefenstahl, a presunção do controle da realidade seria o problema inicialmente mais acentuado da teoria do cinema. Nesse sentido, é salutar frisar que essa representação é uma representação de uma determinada realidade que conteria, em si, os valores ideológicos ali estabelecidos. Esses valores ideológicos passariam por uma lógica do *controle da audiência*. Esse controle da audiência, como visto, é certo eixo das teorias da montagem soviéticas.

O paradoxo entre a teoria do cinema e a teoria literária naquele período da Rússia, nesse sentido, se torna ainda mais intenso. Se toda construção ideológica perpassa por um controle da audiência, é possível extrair daí a força maior da contraideologia Formalista, ainda mais quando se destaca a OPOIAZ dessa junção “Formalismo Russo”, como demonstrei no primeiro capítulo. Isso porque é em certo nível de descontrole da audiência diante da arte – o *estranhamento* – que se estabeleceria propriamente a arte. Como colocamos em paralelo o trabalho de Chklovsky com o de Vertov, o paradoxo se acentua ainda mais: trabalhando para o Estado, ou seja, defendendo uma certa defesa ideológica da revolução, Vertov não faz mais do que lutar contraideologicamente ante esse mesmo Estado.

Essa cabeça de Juno da teoria – ideologia e contraideologia, digamos assim –, que parece se fundar exemplarmente nos estudos Formalistas e nas Teorias da Montagem, será a tônica de boa parte da teoria ao longo do século XX: ao mesmo tempo em que ela refletirá algo de uma ideologia tida como dominante, ela também se destacará em uma função contraideológica, mesmo que seja em rastros em ambos os aspectos. É nesse sentido que o taylorismo soviético tem de ser pensado dentro do Formalismo: como um rastro de um pensamento hegemônico – isso sem contar, claro, o reflexo do próprio processo revolucionário, que foi imerso em contradições e paradoxos. Nas letras russas, como sugere Victor Serge<sup>473</sup>, o paradoxo se acentuou em uma divisão: os poetas, defensores da revolução; os prosadores contrários a ela (com exceção de Gorky. O que deve ser posto são índices de ideologia e contraideologia dentro de uma determinada teoria. Umas mais determinadas em um aspecto e outras em outro. Esse processo se assemelha ao que Mikhail Bakhtin atestou logo no início de seu *Marxismo e Filosofia da linguagem*:

---

<sup>472</sup> Cf. página 160 da tese.

<sup>473</sup> Cf. SERGE. *O Ano I da Revolução Russa*, p. 462-464.

As bases de uma teoria marxista da criação ideológica (...) estão estreitamente ligadas aos problemas de filosofia da linguagem. Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*<sup>474</sup>.

E, adiante, acrescenta o russo: “*em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios*”<sup>475</sup>.

Mas ainda há que se problematizar um fato um pouco mais denso, de que uma teoria determina e é determinada por alguma visão de mundo, por algum nível e grau de mentalidade, de ideologia, mesmo quando a intenção não é exasperada. A *Cahiers du Cinema* se torna o exemplo ímpar dessa questão<sup>476</sup>. A visão de autor que a revista pretende determinar, doravante, é uma visão determinada de uma percepção moderna e etnocêntrica do sujeito. É a figura de um sujeito moderno, criador cheio de aura, construtor de seu destino, ao passo que também é a figura de um sujeito em busca de seu destino e contra os desmandos das figuras de poder no pós-guerra. A *Cahiers du Cinema* não deixa de ser, à sua maneira, uma espécie de *On The Road* teórico, uma aventura de jovens em busca de encontrar uma verdade que não poderia ser achada em um mundo deixado para trás, mas que contém uma dialética com o passado<sup>477</sup>. É possível que essa aventura seja ainda a parte mais encantadora daquelas premissas teóricas que iam se afirmando em torno da figura do *autor*.

Em um tempo em que o existencialismo questiona o homem e a existência diante do absurdo, a revista francesa se situa no entre-lugar passado e futuro, entre o moderno já envelhecido em mais de cem anos e o que haveria de ser feito, que só poderia ser a afirmação daquele presunçoso presente. Enfim, a determinação de um passado de um sujeito moderno colocado em xeque (mas para ser salvo) – ou seja, o já determinado – e o futuro do sujeito como criador – aquilo que será determinado. Essa teoria herda alguma espécie de passado-presente para tentar determinar alguma espécie de futuro.

---

<sup>474</sup> BAKHTIN. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, p. 31. [grifos do original]

<sup>475</sup> BAKHTIN. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, p. 47. [grifo do original]

<sup>476</sup> Ainda, dentro do campo do cinema, é interessante notar que as motivações ideológicas são, também, conflitantes. Por exemplo, Glauber Rocha proporcionou um dos maiores filmes sobre a ditadura no país, o *Terra em Transe* (1967), com um perfil obviamente contra o governo militar, fruto do golpe de 1964. Entretanto, durante os anos 1970, ele chegou a afirmar que sua posição estava errada e que, sim, os militares fizeram um bem ao país (Cf. ALONSO, 2010). Essa declaração, de apoio a um governo obviamente de extrema-direita vem, justamente, daquele cineasta que se era percebido como pertencente ao espectro da extrema-esquerda.

<sup>477</sup> Refiro aqui ao livro de Kerouac e a busca de algo além de seu mundo contemporâneo ao mesmo tempo em que figuras como Walt Whitman seria o exemplo a ser seguido.

No Estruturalismo não é diferente. Mesmo que seja herdeiro de teorias do passado (marxismo, formalismo, linguística), isso não é tudo. É interessante notar também o percurso que Carlos Nelson Coutinho estabelece em *Estruturalismo e a Miséria da Razão*. Esse marxista brasileiro não só liga o estruturalismo à linguística, como também faz uma ligação entre a linguística saussuriana com as ideias positivistas de Comte<sup>478</sup>, principalmente no que concerne à questão da razão. Nesse sentido, afirma o autor, “identificando razão e intelecto, o estruturalismo – ao pretender abarcar ‘cientificamente’ a realidade social – não pode deixar de reduzir a totalidade da atividade humana à pura manipulação”<sup>479</sup>. Se for seguida essa pista, por mais que não se concorde integralmente com as conclusões de Coutinho<sup>480</sup>, podemos ao menos colher traços e resíduos de um passado comtiano que, doravante, os estruturalistas negariam. Porém, a visão estruturalista ideológica e contraideológica ajuda a destacar que não só os estruturalistas são pertencentes a um passado, sendo constituídos por ele, como também projetam algum tipo de futuro ao constituir o mundo através de suas estruturas.

É nesse sentido que, talvez, seja exemplar um dos problemas que Heidegger coloca em *Carta ao Humanismo*: a distinção entre *teoria* e *práxis*. Para o filósofo alemão essa distinção seria uma espécie de falsa distinção porque, de alguma forma, toda *teoria* interferiria diretamente na *práxis*, isto é, o próprio pensar ajuda a moldar e determinar o mundo. Enfim, o binarismo *teoria* e *práxis* não seria a melhor forma para identificar o castelo de cristal que a teoria é constantemente acusada de ocupar.

Nesse sentido, a teoria do autor do cinema conseguiu um influxo no mundo tão direto que o cinema nunca mais foi o mesmo depois das preposições da *Cahiers*. O cinema, entretanto, passou a se dividir em um outro binarismo: o cinema de autor (algumas vezes chamado de *cinema de arte*) e o cinema da indústria (ou cinema de gênero), este um antigo problema que a revista constantemente atacava (muito mais no cinema francês do que no estadunidense, diga-se de passagem). Esse binarismo, por mais que seja questionável, como expus no capítulo 2, ainda é o predominante seja teoricamente seja até fisicamente, em espaços que funcionam como fronteiras invisíveis: cinemas de arte, mostras, cineclubes e os cinemas de entretenimento, estes

---

<sup>478</sup> Cf. COUTINHO. *Estruturalismo e a Miséria da Razão*, p. 83.

<sup>479</sup> COUTINHO. *Estruturalismo e a Miséria da Razão*, p. 101.

<sup>480</sup> Como dito anteriormente, o estruturalismo, assim como o Formalismo, não consegue isolar integralmente o *corpus* de seu estudo da sociedade. Aliás, Barthes não parece mesmo muito disposto a isso: grande parte de sua reflexão é depositada em uma raiz sociológica e linguística. Ademais, como será argumentado adiante, é um falso problema a questão da separação entre um estudo totalmente empírico e um estudo totalmente reflexivo (ou teórico).

quase sempre compostos de multiplexes e aqueles de pequenas salas, de preferência de rua, ou espaços alternativos. Enfim, o cinema não se tornou predominantemente de autor, mas começou a ser uma instância binária – apesar de que algumas vezes a indústria encontra o autor e vice-versa.

Mas talvez o exemplo mais incisivo dessa união entre *teoria* e *práxis* seja, sem dúvida, as teorias feministas. Como fica óbvio na própria nomenclatura – *segunda onda* – o feminismo dos anos de 1960 e de 1970 até os dias de hoje se filia em uma tradição teórica e faz parte, também, da eclosão de uma *práxis* da contracultura: *hippies*, *yiipies*, *black power*, *flower power*, *mods*, *rockers*, etc. As teorias feministas talvez sejam as que tomam emprestado de uma *práxis* e de uma mentalidade contemporâneas a elas ideias e questionamentos de uma forma mais escancarada. É praticamente impossível desvincular a teoria feminista da luta das mulheres por direitos iguais aos dos homens. Ou seja, elas são determinadas por algum empirismo do mundo que, doravante, irá ser transformado teoricamente.

Ademais, o feminismo também se declara abertamente com uma atitude ideológica, como dito anteriormente. Essa posituação do termo, que pode assustar marxistas tradicionalistas por o entenderem como a posituação de uma distorção da realidade, na verdade deve ser entendida como um encontro com outra realidade, isto é, o encontro com o fato de a realidade ser várias, cada qual com sua variação que depende, em muito, do lugar do perceptor da realidade, o que se acentua quando esse perceptor controla o *contexto de julgamento*. O que o feminismo faz ao positivar esse termo é estabelecer claramente que toda teoria é, de alguma maneira, ideologicamente interessada.

É num claro embate ideológico e teórico que o feminismo irá anunciar também a sua presença tátil no mundo. Ou seja, o caminho é escancarado *práxis-teoria-práxis* ao invés da pretensão *teoria-práxis*, que seria, como dito acima, praticamente impossível, mas que, mesmo assim, se pretende. A teoria feminista, de certo, interferiu no mundo de uma maneira pragmática, não porque mulheres passaram a assumir postos antes destinados quase que exclusivamente aos homens – entre eles o acadêmico e o do fazer teórico, que seria mérito mais da *práxis* atuante feminista –, mas por ter transformado, em alguma medida, o próprio modelo teórico que influencia o mundo.

Isso pode ser entendido de duas maneiras ao menos. A primeira, por exemplo, é a distinção gênero/sexo, sendo este segundo o modelo médico-jurídico de determinação classificatória humana, como Butler desenvolveu. Hoje, essa separação é tida de forma

relativamente ampla na sociedade: na Alemanha, por exemplo, as crianças hoje já não são registradas em gênero (construído performaticamente), apenas em sexo (constituição biológico-jurídica), sendo o gênero definido pela própria pessoa quando assume sua orientação. Enfim, uma interferência pragmática no mundo<sup>481</sup>.

A outra maneira é um tanto mais indireta ou menos perceptível. O problema da história da arte, da literatura e do cinema é um bom exemplo. Das discussões que recordei no capítulo anterior, é inegável o avanço das mulheres nesses campos artísticos (e nesses mercados). Mas, a partir das discussões feministas teóricas, várias outras acabaram ocorrendo e o que antes pareceria naturalizado (a presença primordialmente masculina nesses campos) passou a ser uma questão. Isso ser uma questão nos meios teóricos e artístico em si já é uma conquista, e a desqualificação da questão quase sempre é feita de maneira cínica.

É o caso de Camille Paglia, que, tentando encurralar o feminismo dos anos de 1970 e de 1980, afirma que toda a problemática da história literária não conseguiu mais do que colocar uns dois nomes de mulheres na história da arte:

Um das muitas mentiras dos estudos sobre as mulheres é que a história da arte européia foi escrita por homens brancos e que o feminismo a teria reescrito conclusivamente, descobrindo e resgatando artistas mulheres importantes, excluídas do panteão pela conspiração patriarcal. Mas a história da arte européia não foi somente escrita por homens, ela foi criada por eles. Nós podemos lamentar as limitações impostas à educação e acesso profissional das mulheres no passado, mas o que está feito não pode ser desfeito.

O feminismo, em toda a sua autoglorificação, não encontrou uma só mulher pintora ou escultora maior para acrescentar ao cânone. Assim, ressucitou as reputações de muitas mulheres menores, como Frida Kahlo ou Romaine Brooks. Mary Cassatt, Georgia O’Keeffe e Helen Frankenthaler eram conhecidas e não precisavam ser redescobertas. (...)

Os estudos sobre as mulheres não mudaram uma vírgula na vasta estrutura da história da arte<sup>482</sup>.

Aqui, ousou discordar da posição de Paglia em alguns pontos apesar de concordar que, sim, o cânone clássico ocidental foi pouco alterado desde as investidas feministas, principalmente aquele que reproduz o cânone já confirmado por décadas ou séculos, como é o caso de *O Cânone Ocidental* de Harold Bloom. Ainda, é possível perceber que, mesmo com toda a disposição feminista, o senso comum desconhece boa parte dos

---

<sup>481</sup> No sentido oposto, poder-se-ia dar como exemplo a indisposição e a recriminação que o Papa Bento XVI realiza em relação às teorias de gênero (Cf. LIMA. *Linguagens da Criação e Gênero*). Ou, ainda, a classificação das teorias de gênero como “ideologia de gênero” como faz Dom Rogelio Livieres (Cf. LIVIERES. *A ideologia de gênero é um atentado contra a natureza humana*).

<sup>482</sup> PAGLIA. *Vampes e Vadias*, p. 186-187.

trabalhos de artistas mulheres, como demonstra o documentário *Women Art Revolution* [Mulheres Arte Revolução] (2010), de Lynn Hershman-Leeson. Mas, por outro lado, a prática feminista fez surgir trabalhos sobre história da arte, da literatura e do cinema que, sim, contemplam uma vasta gama de artistas mulheres como *Women, Art, and Society* [Mulheres, arte, e sociedade] de Whitney Chadwick ou o já citado trabalho de Zahidé Lupinacci Muzart. Paglia também estabelece uma estranha valoração ao colocar Frida Kahlo e Romaine Brooks como “artistas menores”. Kahlo, principalmente nos últimos anos, se tornou referência de artista mulher de forma mais contundente até do que as outras mulheres que ela nomeia, como é possível perceber no documentário supracitado.

Entretanto, essa questão da representação das mulheres na história da arte – e também de outros gêneros, outras etnias, outras classes e outros países – ainda é pertinente, não simplesmente porque não alcançou, ainda, os objetivos pretendidos, mas por ainda ser uma questão. Por exemplo, em abril de 2013, um encontro da Academia do Oscar organizou um painel com o nome de *If she can see it, she can be it!*, para discutir a questão da participação das mulheres na indústria cinematográfica. Estavam presentes Uma Thurman, Christine Vachon, Debra Granik, Angela Tucker e Madeline Di Nonno. Ali, foram discutidos os processos pelos quais a disparidade entre homens e mulheres ainda se perpetua na produção cinematográfica da indústria, principalmente nas ocupações que não são consideradas típicas de mulheres como produção, roteiro e direção, por exemplo.

Dito isso, é importante ressaltar que as teorias, de uma forma ou de outra, são ancoradas no mundo empírico, sendo influenciadas por este e também o influenciando, são processos tanto ideológicos quanto contraideológicos, sendo os dois processos simultâneos (até porque, em geral, são ideológicos em um sentido e contra outra ideologia em outro). Mas a colocação de Paglia aponta para um outro problema que hoje é ainda mais pertinente: o problema das construções ideológicas, não do interior próprio da teoria, mas da construção histórica dessas teorias.

## **1. Tradição e Teoria**

Paglia não irá, como visto, criticar as teorias feministas por serem consideradas ruins ou por não ajudar no desenvolvimento e na produção do saber, mas por não terem conquistado *politicamente* o seu objetivo. Essa citação, que pode parecer inocente,

esconde uma variação muito mais ardilosa. Paglia, teórica da literatura, no início dos anos de 1990, irá se colocar como alguém do pós-feminismo, mas não em um sentido de superação das teorias feministas, mas por pensar que aquelas teorias não representavam sua articulação teórica, mesmo que ela trabalhasse com temas comuns às teorias feministas anteriores a ela. A posição dela de “pós” não é porque naquele período histórico a desigualdade – entendida em um sentido amplo – entre homens e mulheres estivesse superada, mas porque ela não aceitava os métodos empregados pelas feministas nesse embate ideológico.

Não quero discutir a posição de Paglia a respeito do pós-feminismo, que considero extremamente duvidosa<sup>483</sup>, mas apontar a curiosa relação que se estabelece entre ela e as feministas anteriores a ela. O que interessa, aqui, é a linhagem que essa teórica irá querer estabelecer em seus trabalhos, isto é, em qual tradição teórica ela percebe que seus trabalhos estão inseridos e em qual ela gostaria que eles fossem identificados. Isso, claro, tem a ver com uma disputa por uma tradição, e esta se constitui por uma espécie de *tradução* das teorias às quais se quer filiar. Ademais, como dito no capítulo anterior, Žižek afirma que é na disputa pelas tradições em que está inserido o mais garrido embate ideológico contemporâneo.

Mas, como friso no parágrafo anterior, é importante pensar nesse processo duplo de tradução/tradição, pois, de certa forma, a tradição é constituída através de uma certa leitura de determinadas teorias. Essa leitura perpassa por certas escolhas decididas e identificadas como positivas e/ou negativas de outras teorias. Como em toda produção sobre a teoria – e este trabalho não escapa disso – são destacados alguns pontos e não outros, criando uma significação geral, constituindo, assim, uma espécie de tradução. Aqui, penso em tradução me apoiando no texto de Spivak, *The politics of translation* [As políticas da tradução].

Spivak identifica<sup>484</sup> que em um processo de tradução é necessária a criação de vários pontos de relações entre o texto original e o texto traduzido, ou texto original e sua sombra, como ela nomeia. Ela afirma que um texto produz relações entre lógica e retórica, entre gramática e retórica e pontua que essas relações, doravante, são também

---

<sup>483</sup> Terry Eagleton, em *Why Marx Was Right*, irá afirmar, entre outras coisas, que o marxismo não acabou porque enquanto existir capitalismo existirá sua crítica. O exemplo que ele dá a essa questão é justamente o feminismo: existirá feminismo enquanto existir a desigualdade entre homens e mulheres e só poderá haver um pós-feminismo quando essa desigualdade for superada.

<sup>484</sup> Spivak centra seu texto nos problemas de tradução, principalmente, em textos de mulheres indianas para o inglês. Aqui, tomo emprestado alguns pressupostos gerais que ela afirma sobre a tradução em um sentido amplo, e não em particular dos textos que ela discute.

“relações entre a lógica social, razoabilidade social, e a desorganização da figuração na prática social”<sup>485</sup>, bem como essa retórica irá apontar para “a possibilidade de aleatoriedade, a contingência como tal, disseminação, o desmoronar da linguagem, a possibilidade de que as coisas podem não ser sempre semioticamente organizadas”<sup>486</sup>.

Quero chamar atenção para o fato de que, em uma tradução, as relações em jogo não são simplesmente relações de linguagem – retórica, gramática e lógica –, mas também de outros tipos de relação que perpassarão pelas relações sociais, razoabilidade e das figurações das práticas sociais e que, diante de um texto traduzido, há uma erupção de impossibilidades e dificuldades entre o texto original e sua sombra. Dessa forma, no processo de filiação teórica o que está em jogo não são somente as proposições teóricas em si, mas todo um jogo de relações traduzidas de representações daquela teoria, isto é, a filiação teórica muitas vezes é realizada *também* por uma construção social daquela teoria. Por construção social de uma teoria entendo os aspectos extrateóricos que emanam de uma determinada teoria, inclusive as suas inspirações e aspirações ideológicas e suas construções dentro de campos em disputa de poder.

Nesse sentido, é importante ressaltar que esses aspectos extrateóricos perpassam por aquilo que discutimos no início do capítulo: as posições ideológicas e contraideológicas das teorias, isto é, as escolhas de filiação teórica, não se dão apenas pelos aspectos estritamente teórico-metodológicos, mas também nas relações sociais e ideológicas que uma determinada teoria estabelece entre teorias e entre a teoria e a sociedade.

Porém, há algo que Spivak irá denominar de “silêncio retórico”<sup>487</sup> que nem sempre os tradutores estão atentos. Não é mais aquilo que é dito, mas aquilo que intencionalmente não é colocado nos textos originais e que, nem sempre, os tradutores estão atentos. Essas posições extraliterárias são, muitas vezes, esses silêncios retóricos que, na tradução da teoria são, novamente, silenciados, mas que, doravante, se tornam ainda mais presentes.

Essa filiação, claro, se dá em um sentido muito mais borgiano do que teleológico: é muito mais *Kafka e seus precursores* do que a expectativa de que a teoria

---

<sup>485</sup> SPIVAK. *The Politics of Translation*, p. 209. [relationship between social logic, social reasonableness, and the disruptiveness of figuration in social practice]

<sup>486</sup> SPIVAK. *The Politics of Translation*, p. 209. [the possibility of randomness, of contingency as such, dissemination, the falling apart of language, the possibility that things might not always be semiotically organized]

<sup>487</sup> SPIVAK. *The Politics of Translation*, p. 205. [rhetorical silences]

estaria evoluindo para ser cada vez melhor, uma utopia teórica. Uma teoria do presente é que vai buscar seus antecessores, ressignificando o passado da teoria ao invés de ser uma filiação em um processo narrativo passado-presente-futuro, em que o futuro sempre guardaria algo ainda melhor que esse passado-presente. É nesse sentido borgiano que a tradução das teorias se torna ainda mais preponderante: a tradução desse passado dentro de um presente, com os silêncios retóricos e as posições ideológicas e contraideológicas.

Através dessas traduções teóricas se fortalece um sentido de tradição. Não uma tradição imanente da teoria, mas aquilo que Eric Hobsbawm e Terence Ranger irão denominar de *tradição inventada*:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. (...) O passado histórico no qual a nova tradição é inserida não precisa ser remoto, perdido nas brumas do tempo. (...) Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social que torna a “invenção da tradição” um assunto tão interessante para os estudiosos da história contemporânea. (...) O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição.<sup>488</sup>

E, ademais, afirmam os autores: “consideramos que a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição.”<sup>489</sup>

Nas definições de *tradição inventada* de Hobsbawm e Ranger um termo aparece eminentemente: repetição. É através de repetições de um passado – não necessariamente remoto – que se formaria esse tipo de tradição. É interessante notar que o movimento aqui é, também, mais borgiano do que teleológico: o passado é estabelecido através dessas repetições, em um movimento inverso daquela tradição não inventada ou mesmo dos costumes. Essa repetição, contudo, aponta um certo grau de invariabilidade, fixando certos tipos de práticas.

Nosso objeto, contudo, não se relaciona com certas práticas de uma determinada

---

<sup>488</sup> HOBBSAWM & RANGER. *Introdução: A invenção das Tradições*, p. 9-10.

<sup>489</sup> HOBBSAWM & RANGER. *Introdução: A invenção das Tradições*, p. 13.

sociedade, no máximo de certas práticas inseridas em um campo bastante específico e que muda de configuração de espaço a espaço em que está inserido: o campo acadêmico. O que temos seria uma prática discursiva, não só teórica, a respeito da teoria. É, portanto, nos discursos sobre a teoria que a *tradição inventada* começa a se reformular. Mais especificamente, pode-se afirmar que é em um processo de tradução – o discurso sobre a teoria, que a ressignifica – que uma certa *tradição inventada* é constituída.

Essa *tradição inventada*, pois, perpassaria por momentos ideológicos e contraideológicos, com um presente que projeta um passado (real ou inventado), com os silêncios retóricos, reproduzindo não só aquilo que é teórico como também aquilo que é extrateórico, sedimentando-se através da repetição de certos discursos. Ademais, esse passado não é só construído através da filiação teórica, e esse talvez seja um sentido não borgiano do que argumentamos aqui: essa filiação teórica também é constituída por uma dissociação com outras teorias, pois a repetição não só fornece os caracteres de uma série a que se quer filiar, como também constrói discursos contra uma série que não se quer filiar. Em outras palavras, a *tradição inventada* da teoria não só constrói uma tradição a partir de um presente como também constrói uma tradição aposta àquela que se quer vincular.

É assim que se formula o discurso de Paglia e o que a torna tão paradigmática. Não é uma questão somente de se filiar a uma certa tradição dos estudos literários norte-americanos, imantado principalmente em sua constante referência a Harold Bloom, que, inclusive, é recíproca, como também a de negar pertencimento a uma certa *tradição inventada* feminista, inventada tanto por ela, que a nega, quando por outras, que a aderem. Aqui, importa menos o que essa teórica teria de comum com essas teorias e mais com quais teorias ela se quer ou não identificada. Existe, pois, uma *estratégia* política nessa construção que perpassa mais pela posição dentro do campo dos estudos literários do que pela abordagem teórica das obras. Isso tudo porque a abordagem teórica de Paglia apresenta semelhanças constantes com a teoria feminista, inclusive no fato de propor um resgate histórico de figuras femininas como faz em seu *Personas Sexuais* ou por, vez ou outra, se calcar no pós-estruturalismo. Essa estratégia de Paglia, inclusive, faz com que ela seja das teóricas mulheres mais destacadas do início dos anos de 1990. Se existia um anseio, por parte dos detratores da teoria feminista, para que uma mulher negasse o feminismo e se registrasse em outra tradição teórica dos “homens”, ela encarna essa persona. Aqui, claro, não quero afirmar que todas as mulheres deveriam

acentuar o caráter feminista de suas teorias ou mesmo que toda teórica mulher deveria ser feminista: resalto aqui Paglia porque ela faz questão mesmo de construir um pós-feminismo – conceito dela – e de negar importância a toda teoria feminista.

Ao longo da história da teoria e da formalização dessa história foram se construindo diversas *tradições inventadas*. Como dito acima, essas tradições se formam através de repetições de certos preceitos e costumes não necessariamente calcados na realidade complexa. Mas, aqui, é importante salientar que o discurso sobre as teorias não é inventado, como pode sugerir o conceito de Hobsbawm e Ranger, mas são discursos, em geral, parcializados. Esse discurso, como argumentei, é feito a partir de certas traduções dessas teorias e, quando essas teorias são traduzidas, perdem-se alguns aspectos. São esses aspectos perdidos – e os silêncios retóricos esquecidos – que fazem com que essas tradições e filiações produzam discursos interessados e, muitas vezes, parciais, destacando alguns aspectos das teorias em detrimento de outros.

É dessa forma que se constrói o discurso sobre o Formalismo Russo e a fundação da *teoria* literária. É sabido que os *estudos* literários não começaram com os Formalistas, mas foram eles os eleitos como os inauguradores da *teoria* literária. O que eles tinham que, em geral, os outros modelos de estudos literários não tinham? É sempre destacada a ênfase que dão ao objeto literário em detrimento de aspectos extraliterários e também a sua ligação com a linguística e, conseqüentemente, a aproximação com uma espécie de ciência da literatura. Ou seja, a *tradição inventada* da *teoria* literária, em um sentido mais “puro”, encontraria correspondência nessa abordagem mais científica, mais centrada em aspectos linguísticos com o foco totalmente voltado para a construção da linguagem literária – *literariedade*.

Esse processo acontece mais por repetição do que por uma análise mais densa e complexa das teorias desenvolvidas pelos Formalistas. O que tentei demonstrar no primeiro capítulo foram justamente alguns aspectos do Formalismo que foram elididos da *tradição inventada* da história da teoria da literatura, isto é, a vertente multidisciplinar desses teóricos, uma teoria que é calcada também no leitor através de um de seus principais conceitos – *estranhamento* –, e, a partir disso, aspectos que seriam também extraliterários, mas que são diferentes de outra tradição que eles rejeitavam: biografismo, historicismo, psicologismo. Ou seja, o Formalismo entendido pelo senso comum, ou essa tradição do senso comum, foi uma construção parcializada, mas que serviu como mote para a fixação de uma tradição do que seria chamado de Teoria.

Essa *tradição inventada* do Formalismo se acentua ainda mais quando ela é reintrojada em uma nova conceituação dos estudos literários na França, reafirmando, ali, a reinauguração da Teoria da Literatura através de uma nova fundação naquele país. Compagnon irá, entretanto, afirmar que duas correntes costumavam se alternar no campo dos estudos literários no país, isto é, a filologia e a poética: “a alternância da filologia e da poética foi, portanto, durante muito tempo, a regra”<sup>490</sup>. Filologia e poética que remeteriam, respectivamente, à história e à teoria. Há de se notar que esse mesmo teórico irá dizer do impulso que a teoria ganha à época do estruturalismo, retomando não só uma certa tradição, mas também uma tradição oposta aos estudos históricos da literatura<sup>491</sup>. A tradição retomada não é somente a da poética de Paul Valéry, mas também daqueles “míticos” fundadores da teoria moderna: ao mesmo tempo, retomam-se duas tradições para, aparentemente, dar uma guinada que daria a sensação de um início completamente novo.

O alcance e o sucesso estruturalista foram estrondosos em boa parte do Ocidente, sendo possível ver sua influência ainda hoje. Nesse sentido, estabeleceu-se uma certa tradição teórica que é centrada no texto e que exclui certos elementos extraliterários. Mas, como visto, essa é apenas uma tradição que nem sempre compactua com uma visão também possível dos estudos dessas teorias. Como acontece com o Formalismo, a tradição de que o estudo literário seria apenas centrado no texto não procede. O próprio Barthes não irá se centrar somente no texto literário, e não afirmo isso remetendo ao clássico *Mitologias* (1957) de um período pré-estruturalista ou à sua “fase do prazer”, mas no próprio artigo tido como manifesto estruturalista, *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, no qual um dos seus exemplos é o cinema.

Um dos principais problemas que posso apontar a respeito dessas *tradições inventadas* e da tradução das teorias é justamente a criação de um binarismo, muitas vezes empobrecedor para a teoria literária, que perpassa, por exemplo, tanto o discurso sobre o Formalismo quanto pelo discurso sobre o Estruturalismo. Isso é estimulado porque as tradições na teoria, ao menos nos exemplos que colhemos aqui, não deixam nunca escapar essa tradição oposta que gera um binarismo que, com olhar atento, não poderia ser realmente atestado nas teorias: nem o Formalismo e nem o Estruturalismo são teorias centradas apenas no texto e nem obtiveram sucesso em criar um campo autônomo do estudo literário, sendo, antes, estudos que tendem à

---

<sup>490</sup> COMPAGNON. *Literatura para quê?*, p. 17.

<sup>491</sup> Cf. COMPAGNON. *O Demônio da Teoria*, em especial a *Introdução*.

interdisciplinaridade<sup>492</sup>. Assim, apenas em uma *tradição inventada* é que esse binarismo poderia ser sustentando, utilizando como argumentos esse surgimento da teoria moderna – o Formalismo – e a guinada que iria conquistar o Ocidente – o Estruturalismo.

As *tradições inventadas* tendem a, justamente, obscurecer as contradições internas das próprias teorias. Nesse sentido, seriam antes uma *contratradução inventada* do que propriamente uma *tradição inventada*. Talvez nenhuma outra teoria desenvolvida represente tanto essa *contratradução inventada* do que as desenvolvidas pela *Cahiers* com a sua *politique des auteurs*.

Como dito no início do capítulo, com o percurso crítico da *Cahiers*, cristalizou-se a distinção entre filme de autor e os filmes de não autor, e essa tradição crítico-teórica se tornou, de alguma forma, tão presente na crítica e nos estudos cinematográficos que parece que o binarismo autor/não autor é uma máxima inquestionável<sup>493</sup>. Entretanto, a *Cahiers* não desenvolveu suas problematizações do autor no cinema sem antes identificar um passado. Enfim, é de uma certa tradição, entre outras, do cinema de mercado norte-americano – que inclusive utilizava da marca autoral de Hitchcock para divulgar e vender os filmes, mas sem usar o termo *autor* – que se busca uma outra tradição para escapar das amarras do próprio mercado francês.

O alcance que a *Cahiers* atingiu fez com que a tradição crítica e teórica francesa do cinema determinasse, ainda hoje, boa parte das teorias e críticas atuais sobre o cinema. Ademais, contraditoriamente, fez com que se criasse um mercado para esse tipo de filme, não tão abundante quanto o do cinema comercial e da indústria, é verdade, mas, ainda assim, um mercado lucrativo em que a *marca* a ser vendida é a da autoria.

É claro que esse binarismo às vezes escapa, isto é, quando alguns poucos autores adentram o mercado cinematográfico da indústria e alguns autores são criados por essa mesma indústria. Nos anos de 1970, Hollywood investiu cada vez mais na criação de certos autores, dando “liberdade criativa” – Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg – além de “importar” certos autores renomados para que realizassem

---

<sup>492</sup> A própria expansão do estruturalismo da antropologia para outras áreas do conhecimento atestam essa interdisciplinaridade.

<sup>493</sup> Os exemplos dessa distinção são muitos, como é o caso da crítica de Luiz Carlos Merten a respeito do Festival de Cinema de Tiradentes de 2014. O binarismo está por todo o texto: “Muita gente, e não apenas, necessariamente, os críticos, vive clamando contra o cinema brasileiro de mercado, mas na edição anterior da Aurora em São Paulo a adesão foi mínima, medíocre? O recorte autoral e processual dos filmes mais assustou que encantou”, ou ainda “O público da Mostra Aurora, que se interessa mais por autorias que por estratégias de mercado” (MERTEN. *A Vizinhança do Tigre' se consagra em Tiradentes*) <<http://www.estadao.com.br/noticias/arte-e-lazer,a-vizinhanca-do-tigre-se-consagra-em-tiradentes,1125966,0.htm>>.

filmes nos Estados Unidos, como é o caso de Michelangelo Antonioni e Ingmar Bergman. Contraditoriamente, ainda, é quando a própria revista começa a questionar o alcance de sua construção da noção de autores – anos de 1960 – que essa teoria ganha força e adentra o cinema de massa.

A repetição da expressão *cinema de autor* acabou criando uma certa tradição teórica, crítica e de prática de cinema, entre aquilo que é comercial e aquilo que seria artístico. Essa distinção, arte/comércio, tão problemática, ainda mais nos dias de hoje, parece deixar escapar uma outra lógica interna que determinaria aquilo que é vendável e aquilo que é vendível. E, ainda, não dá para deixar de notar que a intromissão do cinema de autor no período dos anos de 1970, nos Estados Unidos, acontece diante de uma crise financeira/criativa da indústria cinematográfica daquele país – que agora parece se repetir de uma forma inteiramente nova.

A repetição da produção estadunidense, nos dias atuais, se dá muito mais tematicamente do que de forma autoral. Filmes de super-heróis, filmes de terror, adaptação de livros fantásticos, são, enfim, alguns dos gêneros cinematográficos que se repetem nos últimos anos. Os filmes de super-heróis têm um movimento muito interessante: ao passo que são extremamente comerciais e arrecadam uma enormidade de dinheiro, os diretores convidados para dirigi-los são, constantemente, aqueles que teriam uma suposta marca autoral: *Hulk* (2003) do Ang Lee; *Homem-Aranha* (2002), *Homem-Aranha 2* (2004), *Homem-Aranha 3* (2007) dirigidos por Sam Raimi; *Batman Begins* (2005), *Batman – O Cavaleiro da Trevas* (2008), *Batman: O Cavaleiro da Trevas Ressurge* (2012), de Christopher Nolan; *RoboCop* (2014), de José Padilha, entre outros<sup>494</sup>. Aqui, conseguem aliar a *autoria* que dá uma recepção crítica positiva aos filmes ao mesmo tempo em que o mercado é conquistado.

Apesar disso, a distinção é mantida por uma boa parte da crítica e da teoria que se filia a essa *contradição inventada* do cinema de autor francês, ocultando os paradoxos e ambivalências que o autor cinematográfico teria em sua construção na *politique des auteurs* e também dessa função autor contemporânea, que, muitas vezes, não caberia em uma distinção tão rígida e binária. Isso porque, muitas vezes, o autor – mesmo o mais experimental – é usado em uma prática mercantilista, enquanto o filme mais comercial acaba se aproveitando de marcas autorais para que se conquiste ainda

---

<sup>494</sup> Isso, portanto, é também uma repetição: Richard Lester, um dos principais autores ingleses dos anos de 1960 e de 1970, também dirigiu os filmes *Superman II* (1980) e *Superman III* (1983); ou ainda *RoboCop - O Policial do Futuro* (1987), dirigido pelo holandês Paul Verhoeven.

mais o público. Talvez toda essa problemática pudesse ter sido superada se se tivesse ressaltado a crítica em relação à distinção entre autor e gênero que Pierre Kast tenta realizar no primeiro debate citado da *Cahiers*.

David Bordwell irá atacar ferozmente essa tradição autoral e teórica francesa:

muitos professores, com gosto pelo cinema, ao transmitirem as últimas ideias parisienses, divulgaram a teoria francesa como algo da mais suprema importância. E os acadêmicos de cinema, ávidos por credibilidade acadêmica, compreenderam que teriam seus trabalhos muito mais respeitados se estivessem, a sustenta-los, uma conhecida e poderosa teoria<sup>495</sup>.

O teórico estadunidense desconsidera, ainda, essa prática acadêmica por considerá-la como simples “cinefilia”, afirmando que a investigação de motivos autorais são muito menos interessantes que a construção de uma teoria da significação ou do inconsciente, denotando ainda à vida intelectual francesa a promoção de celebridades acadêmicas, classificando-a pelos “modismos e pela celebração de seus expoentes”<sup>496</sup>.

O problema de Bordwell é que, ao invés de questionar a ideia de autor no cinema, demonstrando as suas contradições, passa a atacar a organização da academia francesa e a importação dessas teorias – segundo ele, muitas vezes mal traduzidas – para o seio da academia estadunidense. Enfim, o teórico estadunidense se resume a condenar a *contradição inventada* por si só e não porque ela esconde problemas na sua promulgação, tradução e em sua importação pelos Estados Unidos. Não existe um problema teórico simplesmente porque existem “celebridades acadêmicas”, mas porque a teoria apresenta problemas em si.

Esse ataque à academia francesa, por sua vez, foi um dos motes para o ataque a duas grandes correntes – chamadas por ele de Grande Teoria – que o autor identifica nos estudos cinematográficos nos Estados Unidos, a saber, a teoria posição-sujeito e a teoria culturalista. Negando essas duas teorias, a proposta dele é que os estudos cinematográficos se dessem em uma pesquisa “nível-médio”, uma mistura de teoria e empirismo, enquanto que as áreas mais proeminentes dessas pesquisas seriam aqueles “estudos empíricos de diretores, de gêneros cinematográficos e de cinemas nacionais”<sup>497</sup>. Essa pesquisa em nível-médio seria responsável por provar – termo dele – que “*não é preciso uma grande teoria de todas as coisas para produzir um trabalho*

---

<sup>495</sup> BORDWELL. *Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria*, p. 51.

<sup>496</sup> BORDWELL. *Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria*, p. 52.

<sup>497</sup> BORDWELL. *Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria*, p. 64.

*revelador em determinado campo de estudo*”<sup>498</sup>.

Bordwell já identifica uma certa tradição desse viés de estudo cinematográfico, que teria sido solapado pela interferência das chamadas Grandes Teorias. Outro problema que Bordwell não observa é que, pelo que descreve, parece que as tais Grandes Teorias tomaram o espaço do estudo cinematográfico à força e, segundo suas palavras, com uma “persuasão doutrinadora”. O teórico do cinema não supõe que, talvez, naquele momento, aquelas teorias poderiam ter sido responsáveis por responder melhor a problemas colocados à época ou, ainda, que as grandes teorias poderiam, também, ter sua parte empirista.

Isso é muito sintomático em sua posição dupla em relação ao feminismo que ora é acusado de ter sido absorvido pelas Grandes Teorias e ora por ter desenvolvido trabalhos importantes em um “nível-médio”. Isso tudo porque condenara também o que chamou de “bricolagem” teórica, isto é, a mistura de várias teorias para, daí, extrair o estudo do cinema. Interessante notar que essa acusação de “bricolagem” teórica não é uma novidade dentro dos estudos cinematográficos. Como dito no primeiro capítulo, um dos objetivos de Kuleshov era justamente superar um sistema de estudo cinematográfico feito em um estilo de bricolagem que vigorava até então na Rússia. Isso faz ainda mais sentido quando Bordwell aprova pesquisas empíricas dedicadas ao estudo de planos cinematográficos e de procedimentos de montagem.

Ora, de fato, o feminismo fez uma espécie de bricolagem teórica que, por sua vez, foi responsável por desenvolver as suas pesquisas em “nível-médio”. Importante notar, pois, que a “bricolagem” teórica não é apenas a junção de um punhado de teorias, colocadas lado a lado sem nexos: ela organizou o trabalho entre empirismo e teoria. Bordwell, pois, faz um processo duplo ao condenar certas *contradições inventadas* ao passo que também constrói, ele mesmo, uma *contradição inventada*.

O caso das teorias feministas, entretanto, ainda merece um pouco mais de atenção. Como sublinhado no capítulo anterior, as teorias feministas e, em particular, aquelas que desenvolvem uma recontagem da história, são herdeiras de uma tradição que começou há um par de séculos atrás, ao menos. Mas, ao mesmo tempo, é com o desenvolvimento de várias teorias – e a mais importante delas seria o pós-estruturalismo – que as teorias ganhariam corpo, como fica claro nos trabalhos de, por exemplo, Spivak e Tompkins. Aqui, pois, haveria uma dupla tradição: uma propriamente

---

<sup>498</sup> BORDWELL. *Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria*, p. 69. [grifo do autor]

feminista e uma pós-estruturalista.

A tradição feminista dos anos de 1960 e de 1970 de fato ganharam uma certa *contradição inventada* em dois níveis que praticamente se chocam: as traduções teóricas tanto de seus admoestadores quanto de seus seguidores. O *retrofeminismo*, que citei no capítulo anterior, age principalmente através de suas repetições e faz com que se crie uma tradição tal que perpetua uma lógica do feminismo que se projeta ainda mais no passado, mesmo que tome do presente um grande arcabouço teórico. Por outro lado, os admoestadores delimitam a produção feminista a um gracejo teórico sem maior importância.

É nesse sentido que se torna ainda mais contundente a *contradição inventada* colocada em perspectiva com um problema ideológico e contraideológico. Isso porque se escancara a lógica por trás das antigas tradições teóricas – pelo próprio feminismo – e, também, a disputa por certas tradições. E esse talvez seja um ponto contemporâneo importante: como as tradições teóricas, principalmente aquelas do século XX, são representadas hoje, quais tradições elas querem se positivar e quais elas querem negatizar. Por trás das *contradições inventadas* temos os discursos da crise teórica.

## 2. A Crise Atual

É difícil encontrar um consenso a respeito da crise na teoria da literatura e na teoria do cinema atuais. Essas múltiplas interpretações passam tanto pela origem da crise como pelo grupo teórico que ela afetaria. Em outras palavras, a crise não pode ser entendida uniformemente e, por isso, não se deverá pensar apenas em uma crise, mas em várias crises.

Há interpretações sobre a crise de que esta passaria por um problema extrínseco à obra e chegaria à teoria. Existiria, por exemplo, a crise do livro na era digital<sup>499</sup>, como também haveria a crise do cinema nessa mesma era, como defende Lev Manovich, em *Digital Cinema and the History of a Moving Image*. Segundo o autor, o cinema estaria em crise porque as imagens deixaram de ser filmadas e passaram a ser construídas (reconstruídas) em computador, levando o cinema, de uma aproximação com a fotografia, para uma aproximação com a pintura. Dessa forma, o cinema seria redefinido através de quatro procedimentos. O primeiro seria a construção da realidade

---

<sup>499</sup> Cf. ECO & CARRIÈRE. *Não contem com o fim do livro*.

no computador, fazendo com que o *live-action* deixasse de ser obrigatório. Em segundo, toda imagem (construída ou não) teria que se tornar *pixels* em um computador, podendo ser modificada como um desenho. Em terceiro, a filmagem ao vivo se tornaria apenas o material bruto do cinema e, “como resultado, enquanto mantem o realismo visual único do processo fotográfico, o filme obtém uma plasticidade que antes só era possível na pintura ou na animação”<sup>500</sup>. Esse processo, inclusive, seria responsável por um novo tipo de realismo, que, por sua vez, o autor descreve como “alguma coisa que parece exatamente como se pudesse ter acontecido, mas que, na verdade, não poderia”<sup>501</sup>. E, em quarto, o fim da distinção entre edição e efeitos especiais.

O movimento que aqui realiza Manovich é o de pinçar um dos elementos do cinema – a “aproximação” com a fotografia – e transformá-la no “todo” do cinema, excluindo, por exemplo, o papel do espectador, a indústria cinematográfica e a questão da autoria. Por outro lado, é possível encontrar falhas até mesmo na noção teórica de montagem que o autor emprega aqui, ou apontar como insuficiente a aproximação entre cinema e fotografia, sendo que é possível pensar em aproximações entre cinema e literatura – como apontado por Eisenstein, por exemplo – entre cinema e pintura – como já realizada por Jacques Aumont<sup>502</sup> –, sem tocar no âmago dos efeitos especiais. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que algo mudou em um determinado tipo de cinema ou em determinados processos cinematográficos, mas não o cinema em sua imanência inominável.

Além dessas polêmicas sobre o suporte da literatura ou do cinema, o que nos interessa principalmente é a discussão sobre o fim/crise/depois da teoria e a sua relação com a *contradição inventada*. Elencaremos, aqui, quatro dessas premissas: a primeira, desenvolvida por Terry Eagleton em *Depois da Teoria*; a segunda, as discussões de Leitch em *Living with Theory*; a seguir, os pressupostos de Paul H. Fry em seu *Theory of Literature*, um dos mais recentes trabalhos dessa grande narrativa teórica e, por último, retornaremos ao texto supracitado de Bordwell.

O primeiro deles, Terry Eagleton, nomeia seu livro de *Depois da Teoria*. O crítico literário não elucubra sobre toda a teoria, mas de uma específica, à qual dá o nome de “teoria cultural”. Essa teoria cultural perpassaria tanto o estruturalismo, o pós-

---

<sup>500</sup> MANOVICH. *Digital Cinema and the History of a Moving Image*, p. 290. [as a result, while retaining the visual realism unique to the photographic process, film obtains a plasticity that was previously only possible in painting or animation]

<sup>501</sup> MANOVICH. *Digital Cinema and the History of a Moving Image*, p. 290. [something which looks exactly as if it could have happened, although it really could not]

<sup>502</sup> Cf. AUMONT. *O Olho Interminável*.

estruturalismo, quanto os Estudos Culturais. E, já no primeiro parágrafo da sua obra, o filósofo britânico define o *corpus* dessa teoria cultural:

A idade de ouro da teoria há muito já passou. Os trabalhos pioneiros de Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser, Roland Barthes e Michel Foucault ficaram várias décadas atrás. Assim também os inovadores escritos iniciais de Raymond Williams, Luce Irigaray, Pierre Bourdieu, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Hélène Cixous, Jürgen Habermas, Frederic Jameson e Edward Said. Não muito do que tem sido escrito desde então é comparável à ambição e originalidade desses precursores. Alguns deles foram derrubados. O destino empurrou Roland Barthes para debaixo da caminhonete de uma lavanderia parisiense e vitimou Michel Foucault com a Aids. Despachou Lacan, Williams e Bourdieu e baniu Louis Althusser para um hospital psiquiátrico pelo assassinato de sua esposa. Parecia que Deus não era um estruturalista<sup>503</sup>.

O que Eagleton pretende com o seu livro não é destacar que a teoria se encerrou e acabou, mas afirmar que, enquanto uma nova onda de teóricos não surge no horizonte, estamos lidando com o passado, dado que “se teoria significa uma reflexão razoavelmente sistemática sobre as premissas que nos orientam, ela permanece tão indispensável quanto antes”<sup>504</sup>. Eagleton chega a afirmar também o período histórico em que é encenado o auge da teoria e o seu declínio: “quando as décadas de contracultura – os anos 60 e 70 – transformaram-se nos pós-modernos anos 80 e 90”<sup>505</sup>. Não entendamos, entretanto, que a teoria acabou, afinal, ela continuou a ser expandida, transformada, questionada e ampliada.

O interessante no livro de Eagleton é que, mesmo com a perda de certa hegemonia e com tantos questionamentos, o autor argumenta que “não podemos nunca estar ‘depois da teoria’, no sentido em que não pode haver vida humana reflexiva sem ela. Podemos simplesmente ir esgotando *estilos de pensamento particulares* à medida que muda nossa situação”<sup>506</sup>. Para a nossa discussão, ressalta-se a afirmação de que não se pode estar *depois* da teoria a não ser que essa teoria seja entendida como um *estilo de pensamento particular* ou, ainda, poderíamos afirmar, seguindo a lógica de Eagleton, que todo o discurso sobre a crise da teoria é um discurso propriamente teórico, não pós-teórico: teoriza-se a crise e o fim da teoria.

Claro que o teórico inglês está lidando em um terreno extremamente pantanoso, ainda mais quando ele, de uma forma ou de outra, liga essa tradição, que chamou de teoria cultural, à esquerda política e, também, a alguma forma de marxismo. O

---

<sup>503</sup> EAGLETON. *Depois da Teoria*, p. 13.

<sup>504</sup> EAGLETON. *Depois da Teoria*, p. 14.

<sup>505</sup> EAGLETON. *Depois da Teoria*, p. 69.

<sup>506</sup> EAGLETON. *Depois da Teoria*, p. 297.

movimento de Eagleton é interessante porque liga Saussure e boa parte das teorias mais evidentes do século XX a essa tradição da esquerda. A pós-modernidade e o fim da história seriam, para o filósofo inglês, uma mistura de desilusão stalinista com a ascensão hegemônica de um desenvolvimento teórico de direita<sup>507</sup>. Enfim, a *contradição inventada* de Eagleton é abertamente ideológica e, por meio disso, o autor desenvolve um argumento de que a crise da teoria é um momento de entressafra enquanto aguarda o surgimento de novos teóricos culturais que darão conta da complexidade do mundo contemporâneo.

Vicent B. Leitch, em *Living With Theory* (2008), irá apresentar outro quadro complexo, comportando definições de o que é a teoria da literatura em uma visão contemporânea e as críticas a essas definições. Primeiramente, a teoria poderia ser entendida como um campo muito amplo que coincidiria, inclusive, com a crítica e a história literária. Para o crítico nova-iorquino, essa teoria seria aquela que, ao unir várias outras correntes teóricas, formou um grande campo denominado de “estudos culturais”, tendo sido rejeitada por “acadêmicos dedicados à moral de meados do século e por análises formalistas do cânone literário”<sup>508</sup>. Em segundo lugar, Leitch aponta que a teoria poderia ser pensada como princípios gerais para o estudo literário. Contra essa visão, o teórico afirma que alguns dos outros campos de estudos literários chamaram a atenção para o fato de que a teoria não poderia ter um valor universal. Em terceiro lugar, segundo Leitch, a teoria poderia ser entendida como uma *ferramenta* que viria a ser julgada pela produtividade e pela inovação. Contra essa versão da teoria estariam aqueles que argumentam que a interpretação totalmente objetiva é impossível de ser realizada. Em quarto lugar, a teoria denotaria um senso comum profissional, mas essa teoria “paradoxalmente termina por diluir sua especificidade, seus conflitos, e suas agendas críticas da sociedade”<sup>509</sup>. Uma quinta possível definição do que seria a teoria pode ser denominado como *A Grande Teoria*, isto é, o estruturalismo e o pós-estruturalismo. O que viria depois dessas correntes teóricas seria o que poderia ser chamado de pós-teoria. Mas essa versão teórica também é contestada, segundo Leitch, por conservadores e idealistas, nominalistas obscurantistas, marxistas, feministas, pela

---

<sup>507</sup> Flora Süssekind, em *A Crítica Como Papel de Bala*, irá argumentar algo semelhante. Depois de certa “dominância de uma cultura de esquerda” (SÜSSEKIND, 2013, p. 299), a crítica, principalmente depois da morte de Wilson Martins, desenvolveu “reações de ressentimento nostálgico e certo proselitismo agressivamente conservador” (SÜSSEKIND, 2013, p. 299).

<sup>508</sup> LEITCH. *Living with Theory*, p. 9-10. [scholars dedicated to mid-century moral and formalist analysis of canonical literary works]

<sup>509</sup> LEITCH. *Living with Theory*, p. 10. [paradoxically ends up diluting its specificity, its conflicts, and its socially critical agendas]

teoria crítica de raça e pelos estudos culturais. O autor nota também que o pós-estruturalismo ainda está em voga nos estudos literários, constatando dois desdobramentos: a expansão da hegemonia pós-estruturalista e os conflitos éticos e políticos que o pós-estruturalismo enfrentou<sup>510</sup>. Em sexto lugar, o autor norte-americano aponta que a teoria pode ser pensada como uma forma pós-moderna de discurso que alargaria fronteiras, misturando crítica, filosofia, história, sociologia, psicanálise e política. Em suma, segundo Leitch, seria o *pastiche* combatido pelos próprios pós-modernos, “especialmente por minar a autonomia tão dificilmente conquistada ganha durante os tempos modernos, tanto pela academia quanto pelas disciplinas”<sup>511</sup>.

Uma primeira questão que podemos extrair dessa breve descrição das possibilidades de definição semântica de teoria, segundo Leitch, é que um determinado significado sempre se constrói em relação a algum outro. Em outras palavras, é possível inferir que uma teoria sempre é constituída a partir de o que não seria teoria, ou pelo o que alguém afirma como não teoria. Uma teoria “conservadora” irá construir identidade em relação aos estudos culturais, por exemplo, ou uma teoria que se pretende mais científica ou objetiva vai se constituir contra aqueles que argumentam que a imparcialidade dos estudos literários não passaria de uma falácia. No caso das teorias literárias que explorei nesta tese, essa construção é bastante óbvia: os Formalistas Russos se constroem em contraponto às teorias historicistas e subjetivistas, em especial, se opõem aos simbolistas russos e se opõem aos formalistas, na Rússia de sua época, os marxistas; com o estruturalismo, o processo é bastante semelhante, mas eles rompem com certa tradição anterior historicista de parte da academia francesa, como citado acima; o feminismo irá de encontro a uma tradição de certo cânone da literatura.

Uma segunda observação advém da anterior: Leitch não chega a colocar nesses termos, mas fica óbvio que a definição de teoria passaria por uma disputa entre entendimentos de diversos campos dos estudos literários, já que, para toda definição, Leitch aponta aquele grupo que seria contrário a ela. Aqui, coloca-se a construção da *contratradução inventada* de maneira muito distinta à de Eagleton, isto é, pela separação entre estruturalistas, críticos culturais, feministas, pós-estruturalistas que, para o autor de *Depois da Teoria*, estariam todos sob o guarda-chuva da “teoria cultural”. É possível observar como a *contratradução inventada* é uma construção que nem sempre segue a

---

<sup>510</sup> Leitch dá como destaque nessa última questão a descoberta de textos antisemitas de Paul de Mann.

<sup>511</sup> LEITCH. *Living with Theory*, p. 11. [especially for its undermining the hard-won autonomy gained during modern times for both the university and the academic disciplines]

mesma lógica, mas, por outro lado, há uma disputa pelos teóricos eminentes do século XX para que cada um pertença a uma tradição, sendo que muitos deles participam de mais de uma. Enfim, Barthes talvez seja paradigmático nesse sentido, pois pertence tanto à “teoria cultural”, identificada por Eagleton, quanto à tradição estruturalista e centrada no texto. Enfim, esse Barthes poderia ou não pertencer aos “estudos culturais” – termo de Leitch – ou à “teoria cultural” – termo de Eagleton – ou aos “estudos formalistas” que se inspirariam no estruturalismo francês. Porém, Leitch também irá afirmar que a teoria acabou – que só pode haver um *depois da teoria* – se temos por definição de teoria apenas o pós-estruturalismo – aqui, em uma posição já diferente de Eagleton. Mas, mesmo assim, ressalta o autor, vários aspectos dessa teoria ainda permaneceriam e continuariam a ser úteis. Leitch irá apontar *Anatomy of Criticism*, de Northrop Frye, como o representante do início da crise na teoria. Nesse livro, de 1957, já se encontrariam discursos semelhantes aos encontrados nos anos de 1990, uma vez que “lamentar a teoria expressa ao mesmo tempo a defesa de um estado anterior e, dadas as ansiedades atuais sobre o futuro incerto, o anseio por tempos melhores”<sup>512</sup>.

A motivação de chamar o texto de Frye para o debate serve para Leitch argumentar que a crise/fim da teoria é um discurso antigo e que, mais uma vez, está sendo encenado, como se afirmasse que existiria uma tradição da crise. Para ele, a sensação contemporânea de *depois da teoria* seria gerada por uma angústia: a falta de direção segura rumo ao futuro. Entretanto, se mostra bastante otimista ao afirmar que “o passado da teoria demonstra que a teoria tem um futuro”<sup>513</sup>. Leitch irá clamar por uma continuidade da teoria, isto é, afirma que a teoria, só por ter um passado, encaminharia um sentido de futuro. Em outras palavras, o autor aposta em um sentido teleológico da teoria. A diferença dele, em relação à Eagleton, é que este acredita que ainda se terá uma teoria porque todo o pensamento de *depois da teoria* ainda é circunscrito por um discurso que é, também, teórico, enquanto Leitch irá contornar essa questão de outra maneira: uma aposta na continuidade imanente da narrativa teórica.

Paul H. Frye, em *Theory of Literature*<sup>514</sup>, irá seguir um pensamento totalmente diverso de Leitch e Eagleton. O teórico literário inglês aponta que a crise da teoria teria

---

<sup>512</sup> LEITCH. *Living with Theory*, p. 11. [mourning theory express both a defense of certain earlier instation of it and, given current anxieties about an uncertain future, a longing for better times]

<sup>513</sup> LEITCH. *Living with Theory*, p. 12. [the past of theory demonstrates that theory has a future]

<sup>514</sup> Esse texto se torna, de alguma forma, emblemático por ser um dos volumes mais recentes que se dedicam a estudar a história da teoria e também por ser a reprodução das aulas de Frye em Yale. Essas aulas podem ser acessadas em curso *on-line* gratuito em <<http://oyc.yale.edu/english/engl-300>> e, por

começado com os neopragmáticos Steven Knapp e Walter Michael Miller Jr. e o texto *Against Theory*. Esses dois teóricos teriam oposto Pierce a Saussure, este último tendo influenciado boa parte da teoria da literatura nos últimos cem anos. Fry aponta que o problema para os outros dois autores é que seria um erro separar linguagem e discurso, significado e intenção, e que essas separações foram responsáveis por desvirtuar a teoria. Mas aqui, também é claro que *contra a teoria*, para os autores não é *contra toda a teoria*, é contra aquelas que se inspiraram, de uma forma mais ou menos intensa, em Saussure. Se for seguida a lógica de Eagleton, seria contra tudo aquilo que o inglês chamou de “teoria cultural”. Na verdade, Knapp e Michael seriam a favor, por exemplo, da narratologia, estilística e toda outra abordagem que se caracterizaria mais pelo empirismo do que pela reflexão<sup>515</sup>. Por mais que eu considere que Knapp e Michael tenham sequestrado para si a noção de teoria e excluído sua acepção original de teoria como reflexão, cito aqui a leitura de Fry por este apontar esse texto como sinônimo da origem da crise. Essa versão da crise pode ser entendida como a tentativa de (re)instauração da teoria com uma faceta pragmática e empírica contra uma teoria que seria exclusivamente reflexiva.

Essa interpretação, contudo, acarreta uma questão de construção binária, isto é, teoria reflexiva de um lado e pesquisa empírica do outro, sendo que o principal problema que podemos encontrar em Knapp e Michael seria a afirmação de que toda teoria é exclusivamente reflexiva e nada empírica, ao passo que se deveria buscar uma pesquisa que fosse exclusivamente empírica e nada reflexiva. Isso só seria possível afirmar caso fosse possível fazer uma pesquisa empírica sem nenhum tipo de reflexão, o que não acontece nem na ciência mais dura, e, por outro lado, realizar uma teoria sem objeto. A pergunta seria: teoria do quê? A própria ideia de *teoria da literatura* (ou *teoria do cinema*) pressupõe um objeto: literatura e cinema. O problema talvez seja que, em determinado discurso teórico, a ênfase no objeto teria sido esvaziada, mas não por completo, ou dever-se-ia ter indicado quem cometeu os abusos da teoria, fazendo teoria por ela mesma. Enfim, o condenável, para Knapp e Michael, seria o narcisismo de certas pesquisas da teoria da literatura ou da teoria do cinema que teriam abandonado o objeto de estudo. Os autores, entretanto, não apontam os responsáveis por tal ato.

---

isso, podem encontrar um enorme público interessado na teoria, dando muita força a essa versão da história da teoria.

<sup>515</sup> Cf. FRY. *Theory of Literature*, p. 332.

Mas, aqui, é importante salientar a perspectiva que Knapp e Michael adotam em contraponto com Eagleton. Se Eagleton denominou toda a “teoria cultural” como herdeiras, em alguma medida, de Saussure, os autores apenas mudam o lado do disco e defendem uma perspectiva de Pierce. É certo que a narratologia que eles chegam a elogiar é também herança de Saussure via estruturalismo literário francês, teoria esta que focou intensamente os objetos empíricos. Ora, o que se tem aqui, se não uma clara disputa entre duas *contradições inventadas*? Uma com origem em Saussure e outra com origem em Pierce<sup>516</sup>? As traduções dessas teorias na contemporaneidade, por alguns autores, apontam que a complexidade teórica foi deixada de lado para se estabelecer o binarismo teóricos *versus* empiristas. A crise, aqui, claramente, seria um discurso contra certa tradição teórica que é acusada, repetidamente, de falta de empirismo. Repetidamente porque é justamente esse o problema que Bordwell irá apontar nas Grandes Teorias, como visto alhures. Para o filósofo estadunidense as duas amplas correntes de pensamento teórico – posição-sujeito e culturalismo – seriam reflexões sobre o cinema que “são produzidas dentro de marcos teóricos que têm como objetivo a descrição ou a explicação de aspectos bastante amplos da sociedade, da história, da linguagem e da psique”<sup>517</sup>. A pesquisa nível-médio, descrita acima, evidenciaria que “grandes teorias” estariam cedendo espaço para um estudo “empírico” cuja atuação não “elimina a possibilidade de ser teórico”<sup>518</sup>. O que o historiador do cinema parece defender é que não seria mais necessária uma “grande teoria” para se estudá-lo, isto é, não seria necessária uma teoria que conseguisse englobar todas as vertentes de estudos cinematográficos. Em seu lugar, na época “pós-teórica”, estariam essas pesquisas “médias”, um misto de teoria e empirismo. De alguma forma, o lugar de depois da teoria seria a falência e a insuficiência de totalidade, sendo o específico – mesmo quando não relativizado – o projeto teórico mais apropriado para o mundo contemporâneo.

Entretanto, como dito acima, a pesquisa teórica nunca deixou de ser em parte também empírica. Ou seja, esse tipo de pesquisa *não elimina a possibilidade de ser empírico*. Tendo em conta que as duas grandes tradições teóricas que Bordwell cataloga em seu texto, e que poderiam ser unidas na ideia de “teoria cultural” de Eagleton, é

---

<sup>516</sup> Gilles Deleuze, que estaria dentro dessa categoria de Eagleton de “teoria cultural”, baseia um trabalho importante de teoria do cinema em Pierce, o seu *Imagem-movimento*. Nesse sentido, é, no mínimo, leviana a afirmação de que todo o trabalho dessa teoria que eles condenam seja uma derivação simples de Saussure.

<sup>517</sup> BORDWELL. *Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria*, p. 26.

<sup>518</sup> BORDWELL. *Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria*, p. 64.

possível colher um número absurdo de trabalhos que são teóricos e empíricos, sendo que boa parte dos trabalhos apresentados nesta tese, seja do Formalismo Russo, seja da teoria da montagem soviética, seja do estruturalismo, seja da *Cahiers* ou do feminismo, oferecem exemplos que são teóricos e empíricos não teóricos ou empíricos: *Como é Feito o Capote de Gogol* de Boris Eikhenbaum; *The Art of Cinema*, de Lev Kuleshov; *Sade Fourier Loyola* de Roland Barthes; o texto fundador da teoria do autor *A Certain Tendency in French Cinema*, de François Truffaut; todo o livro *Chick Flicks*, de B. Ruby Rich ou a problematização introdutória da *Camera Obscura*, ou o texto *Dancing Though the Minefield* de Annette Kolodny e assim por diante.

Enfim, Bordwell parece acusar a teoria de ser idealista, de ter um pensamento puro, o que não é, declaradamente, um objetivo ou uma característica das teorias, ao menos das teorias do cinema e das teorias da literatura. Não estou afirmando que não houve caso em que a teoria fechou-se em si mesma e esqueceu o objeto, mas, sim, alegar que existiriam certos níveis de teoria e de empirismo em quase todo estudo literário ou em quase todo estudo cinematográfico, mesmo dentro das Grandes Teorias ou da “teoria cultural”, ou nas pesquisas de “nível-médio”. Claro, um nível teórico pode ser sobressaltado em determinado estudo e o nível empírico em outro. Bordwell totaliza e cria certo tipo de binarismo que dificilmente poderia ser sustentado.

O filósofo analítico estadunidense, entretanto, não deixa claras suas posições ideológicas como o faz Eagleton e, em alguma medida, constrói uma *contradição inventada* que exaspera a contradição: se, por um lado, a tradição que tenta reconstituir é a de uma mistura entre teoria e empirismo, a teoria que nega é, por sua vez, teórica e empirista.

Peter Sloterdijk afirma que para existir uma teoria pura seria necessário, “ao menos temporariamente, suspender a fixação na real existência do agente, mesmo que isso não completamente dissolvesse isso [a fixação]”<sup>519</sup>. Ou seja, uma teoria pura só poderia acontecer quando o agente se suspendesse do mundo. Entretanto, como afirmado acima, as teorias carregam índices de *ideologia* e de *contraideologia*, sempre se fixando e se relacionando, de uma forma ou de outra, no mundo.

Sloterdijk irá problematizar essa questão e indicar uma série de questões filosófico-científicas que pode ser entendida como uma espécie de “crítica da razão neutra”<sup>520</sup>. Essa crítica seria composta por um largo grupo de teorias e filósofos que,

---

<sup>519</sup> SLOTERDIJK. *The Art of Philosophy*, p. 17.

<sup>520</sup> SLOTERDIJK. *The Art of Philosophy*, p. 87.

desde a modernidade, teriam matado essa razão neutra – ou teoria pura. Uma dessas correntes “assassinas” – termo de Sloterdijk – seria a teoria feminista<sup>521</sup>, por determinar que “a materialidade do mundo físico deveria sempre depender dos efeitos de poder culturalmente específicos”<sup>522</sup>. Nesse sentido, as teorias feministas seriam responsáveis por fazer com que a ideia de teoria pura fosse limada de dentro de nossa ideia de razão ao passo que, contraditoriamente, Bordwell e outros a coloque como, ainda, uma teoria pura.

Colocando em perspectiva os discursos sobre a crise da teoria – Fry, Eagleton, Bordwell e Leitch – fica claro que a disputa por uma tradição evidencia a oposição, muitas vezes falsa, entre nós e eles, entre empirismo e teoria, entre ciência e cultura e assim por diante. As traduções dessas teorias e as *contratradições inventadas*, muitas vezes, acabam por ocultar e parcializar uma problemática mais ampla que as teorias desenvolveram.

## 2.1. “Quantos Somos?”

Na crise estudada por Husserl na década de 1930, ele descrevia uma espécie de crise do espírito europeu, afirmando que uma das maneiras de superação da crise da ciência e da filosofia seria a prova de que o pensamento europeu seria, de fato, superior aos outros e, por isso, teria conquistado o resto do mundo. Husserl afirma que a luta de seu tempo era entre uma humanidade que já colapsou e uma humanidade que tenta manter suas raízes. A filosofia teria como objetivo a busca por uma verdade própria, com um sentido genuíno, ou, como ele prefere, “humanidade genuína”. Seria também uma disputa entre a ideia de um *telos* “acidental” de várias civilizações e histórias e o *telos* da “humanidade grega” que teria se tornado essencial para a humanidade.

Segundo Husserl, essa última disputa supracitada, se justificaria por ter acontecido no mundo uma “europeização” da ideia de humanidade, que indicaria que a filosofia ocidental seria o caminho natural para a vocação filosófica, isto é, a verdade, mas não só uma verdade, mas uma verdade universal. Seria essa filosofia universal europeia que deveria ser justificada nessa crise e só através dessa justificativa que

---

<sup>521</sup> As outras são o marxismo, Nietzsche, Lukács, Heidegger, física atômica, Foucault, Kierkegaard/Sartre, Foucault, Neurologia, Latour.

<sup>522</sup> SLOTERDIJK. *The Art of Philosophy*, p. 92.

pode ser decidida se a humanidade europeia suporta em si mesma uma ideia absoluta, ao invés de ser meramente um tipo antropológico empírico como a “China” ou “Índia”; pode ser decidido se o espetáculo da europeização de todas as outras civilizações testemunha a regra de um significado absoluto, um que seja apropriado para o sentido, ao invés de uma história sem sentido do mundo<sup>523</sup>.

Derrida, em *The problem of genesis in Husserl's philosophy* [O problema da gênese na filosofia de Husserl] estuda longamente o conceito de origem de Husserl. Mas gostaria de frisar, especificamente, a problemática apontada por Derrida, em que Husserl entenderia que só na Europa haveria uma “teleologia imanente” contra o resto do mundo, que seguiria uma lógica do “empirismo sociológico”, com o seu *telos* “acidental”. Nesse sentido, para Husserl, somente a Europa poderia ter constituído e desenvolvido a filosofia ocidental, esta filosofia que teria conquistado outros territórios e dominado o mundo. O primeiro ponto é que, quando Husserl afirma que a filosofia é um fenômeno helenístico, localizado em um tempo e espaço real, “a ideia de filosofia é, então, reduzida a um fato”<sup>524</sup>, não a um conjunto deles. O segundo ponto de Derrida é que, se for levada a sério a divisão descrita acima, teríamos um paradoxo: “ao querer discriminar absolutamente entre o sentido empírico da ideia e seu sentido transcendental, a finalidade teleológica que se quer manter absolutamente pura é transformada em uma finalidade empírica”<sup>525</sup>. Um terceiro ponto é que não seria possível distinguir rigorosamente “constituição empírica e constituição transcendental”<sup>526</sup>, já que “fato e essência, o espiritual e o transcendental, são inseparáveis e dialeticamente de uma mesma obra”<sup>527</sup>. Nesse sentido, Derrida irá entender “a origem da crise [crise da filosofia e a ciência] não foi mais profunda,

---

<sup>523</sup> HUSSERL. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, p. 16. [could it be decided whether European humanity bears within itself an absolute idea, rather than being merely an empirical anthropological type like “China” or “India”; it could be decided whether the spectacle of the Europeanization of all other civilizations bears witness to the rule of an absolute meaning, one which is proper to the sense, rather than to a historical non-sense of the world]

<sup>524</sup> DERRIDA. *The Problem of genesis in Husserl's philosophy*, p. 156. [the idea of philosophy is thus reduced to a fact].

<sup>525</sup> DERRIDA. *The Problem of genesis in Husserl's philosophy*, p. 158. [by wanting to discriminate absolutely between the empirical sense of the idea and its transcendental sense, the teleological finality which one hope to keeps absolute pure is transformed into an empirical finality]

<sup>526</sup> DERRIDA. *The Problem of genesis in Husserl's philosophy*, p. 159. [between empirical constitution and transcendental constitution]

<sup>527</sup> DERRIDA. *The Problem of genesis in Husserl's philosophy*, p. 159. [fact and essence, the empirical and the transcendental, are inseparable and dialectically of a piece]

precisamente porque por um lado, não existe razão teleológica para a crise e, por outro lado, porque a crise em si não pode, por definição, nos revelar nada original”<sup>528</sup>.

Portanto, a crise dessa filosofia europeia, como entenderia Derrida lendo Husserl, só faria sentido caso o surgimento da filosofia fosse somente um fato e não um conjunto de fatos e teleologias e transcendentais, ou que a origem de teleologias e de transcendentais não fossem, também, mais do que fatos empíricos. Se todo o pensamento do mundo fosse reduzido ao pensamento ocidental (e à supremacia deste pelos demais), ou a) não existiria espaço para uma crise ou b) seria impossível sustentar que a crise é originalmente e tão somente a respeito da supremacia do pensamento europeu. Se há uma crise, como pronunciado por Husserl, ela não poderia ser entendida como originária de algum lugar específico e, portanto, a dicotomia entre pensamento ocidental e oriental não poderia existir para que exista crise. A crise não é uma questão de transformar o pensamento ocidental em uma imanência e em detentor de toda possibilidade de metafísica. A crise aqui voltaria a ser uma crise de separação, inclusive de separação entre filosofia europeia e as outras do mundo.

Por outro lado, o que podemos argumentar, a partir da análise de Derrida, é que se existe uma crise da filosofia e da ciência, ela não poderia ser universal, somente local e de um determinado tipo de pensamento e não da filosofia e da ciência, já que a própria “filosofia” já não mais seria um universal. Seria uma crise de *uma das tradições* do pensamento, mais especificamente, a europeia.

Dito isto, é importante ressaltar que o discurso a respeito das crises da teoria é um discurso de origem europeia e, sobretudo, anglo-saxão, como fica claro nos teóricos aqui citados. E mais, todos os teóricos desse “fim” são homens. Na introdução desta tese, quando se refletia a respeito das problemáticas que Husserl colocava, e como elas ainda ganhavam uma reencenação na atualidade, esse ponto não pode deixar de ser notado: a crise ou o discurso sobre o fim da teoria é também um discurso sobre o fim/crise dos paradigmas teóricos oriundos do Primeiro Mundo.

Esta crise contemporânea também pode ser percebida dessa maneira, se prestarmos mais atenção nas críticas que Derrida faz a Husserl: como uma crise de *uma das tradições* do pensamento e não de todo o pensamento. Esse sentido é importante porque é através dele que é possível afirmar que é somente uma determinada noção de

---

<sup>528</sup> DERRIDA. *The Problem of genesis in Husserl's philosophy*, p. 160. [the origins of this crisis [crise da filosofia e da ciência] is not gone into more deeply, precisely because on the one hand, there is no teleological reason for the crisis and, on the other, because the crisis itself cannot by definition reveal us anything originary]

teoria que estaria em crise e não o todo da teoria ou, ainda mais, que são os paradigmas teóricos do Primeiro Mundo que não se sobrepõe mais aos outros.

A cruzada para justificar a teoria europeia (no tempo de Husserl) ou a teoria europeia e anglo-saxônica (na atualidade) sobre todas as outras – e aqui é importante o discurso das mulheres, dos *gays* e lésbicas, dos negros, dos índios, dos expatriados, dos viventes do Terceiro mundo, que não se viam celebrados por essas teorias – não justifica que o mundo passa por uma crise teórica, mas que, talvez, esse antigo império passe por ela. Enfim, poder-se-ia dizer de uma crise teórica da Europa e do mundo anglo-saxão, mas não necessariamente de uma crise teórica mundial.

Nesse sentido é importante a obra de Spivak, *Death of a Discipline*, principalmente em sua reflexão sobre o que seria o “planetário”:

O planetário do qual eu tenho falado nestas páginas é talvez melhor imaginado a partir das culturas pré-capitalistas do planeta. Nesta era do capital global triunfante, manter viva a responsabilidade da leitura e do ensino do textual é, à primeira vista, incerta. É, no entanto, direito do texto ser responsável, ágil, respondível. O "planeta" é aqui, como sempre, talvez, uma catachese para inscrever a responsabilidade coletiva como um direito. Sua alteridade, determinando experiências, é misteriosa e descontínua – uma experiência do impossível. É tal coletividade que deve ser aberta com a pergunta "Quantos somos?" quando a origem cultural é detranscendentalizada em ficção – a tarefa mais difícil na diáspora<sup>529</sup>.

Spivak vai, justamente, combater a posição centralizadora de hegemonia do lugar de enunciação. Ou seja, a coletividade deve ser pensada de uma maneira muito mais radical do que apenas o eu em relação aos outros – ou no exemplo dela, a “nossa américa” em relação ao mundo. Ela clama por uma responsabilidade coletiva, percebendo que essa coletividade, tomada radicalmente, enuncia a pergunta de quantos somos<sup>530</sup>.

Aqui, é importante frisar que o discurso da morte da disciplina (Spivak se refere à Literatura Comparada), para a teórica indiana, não é o momento do “fim” ou “depois” da teoria, mas uma oportunidade para que se repense a teoria, ou, em outras palavras, ela está muito mais interessada no renascimento da disciplina do que em seu enterro,

---

<sup>529</sup> SPIVAK. *Death of a Discipline*, p. 102. [The planetary of which I have been speaking in these pages is perhaps best imagined from the precapitalist cultures of the planet. In this era of global capital triumphant to keep responsibility alive in the reading and teaching of the textual is at first sight impractical. It is, however, the right of the textual to be responsible, responsive, answerable. The “planet” is here, as perhaps always, a catachresis for inscribing collective responsibility as right. Its alterity, determining experiences, is mysterious and discontinuous – an experience of the impossible. It is such collectiveness that must be opened up with the question “How many are we?” when cultural origin is detranscendentalized into fiction - the toughest task in the diaspora].

<sup>530</sup> É esclarecedor o fato de que Spivak se inspira em Derrida em seu texto, apesar de não no texto supracitado do franco-argelino.

mas um renascimento não mais colonizador. Em certo sentido, poder-se-ia dizer que essa crise da Literatura Comparada seria uma oportunidade para a superação de antigos problemas ao invés de um estancamento desses problemas. Enfim, Spivak parece compartilhar a posição tomada acima: a de que a crise é de um paradigma local que, durante muito tempo, foi tomado como global.

### 3. Fantasma da Teoria

Judith Butler, John Guillory e Kendall Thomas, no prefácio do livro *What's Left of Theory*, afirmam que “a teoria não acabou, mas não é mais, se jamais foi, uma só peça”<sup>531</sup>. A colocação desses teóricos talvez seja a percepção mais clara do que dizíamos anteriormente: a teoria, por si só, não acabou, mas ela não apresenta mais uma unidade. Nesse sentido, poder-se-ia dizer da antiga sensação que Eagleton observa a respeito do florescer gracioso da teoria cultural, principalmente depois do pós-guerra, em que existiria uma torrente teórica inescapável, que, hoje, não apresenta mais a mesma força.

A teoria nesse sentido não acabou, mas criou uma enormidade de *contradições inventadas* que, através da repetição, celebra a separação entre as mais diversas correntes crítico-teóricas, mesmo quando as traduções parecem querer ressaltar mais um aspecto do que outro na teoria, mesmo quando as fronteiras são muito difíceis de delimitar, mesmo quando essas tradições parecem fagocitadas em outras, mesmo quando essa separação se dê mais por motivos extrateóricos do que por teóricos em si.

Josué Harari, em *Nostalgia and Critical Theory*, destaca que a questão da teoria, de Blanchot até Derrida, de Freud a Lacan, de Lévi-Strauss a Girard – e o problema da literatura, desde Proust até Beckett –, seria “afirmado em uma *nostalgia pelo real*”<sup>532</sup>. Harari acrescenta que “a noção de totalidade, ou de fechamento, que geralmente acompanha a teoria é um dos fantasmas que servem para satisfazer nossa demanda metafísica de uma retenção global e integral do real. É um fantasma da totalidade, a teoria cobre a falta do real que se inscreve no centro de nossa modernidade”<sup>533</sup>. Mas o que seria esse real, ou, melhor dizendo, essa “falta” do real? O real, entende Harari, “é o

---

<sup>531</sup> BUTLER; GUILLORY; THOMAS. *Preface*, p. XI. [theory is not over, but is no longer, if it ever was, in one piece]

<sup>532</sup> HARARI. *Nostalgia and Critical Theory*, p. 191. [predicated on a nostalgia for the real]

<sup>533</sup> HARARI. *Nostalgia and Critical Theory*, p. 192. [the notion of totality, or of closure, that generally accompanies theory is one of the phantasms that serves to satisfy our metaphysical demand for a global and integral hold on the real. It's a phantasm of totality, theory covers up the lack of the real that is inscribed at the center of our modernity]

que é impossível de entender, pelo menos no discurso da teoria como o conhecemos hoje”<sup>534</sup>.

O real, a busca pelo real, a falta do real. A constatação de que algo, agora, falta e que se busca esse pedaço faltoso. Esse real que falta é que subscreve o fim da totalidade. Poder-se-ia dizer, aqui, que a crise – se tomada no sentido de separação – não é singular e única, porque a falta da totalidade do real seria a própria teoria. Não existe *uma* crise, ou *a* crise. Mas uma multiplicidade de crises que justifica a afirmação de que há um *momento* de separação – que também é de continuidade, que também não projeta fronteiras fixas –, hoje, através das diversas *contradições inventadas*. Paradoxalmente, o apontamento para várias crises ajuda a construir a crise em si. Mas, nesse sentido, não seria o caso de dizer que toda teoria é, em si, uma *crise*?

É importante ressaltar que as *contradições inventadas* da teoria apontam para uma multiplicidade de formas de se pensar a história da teoria e a suposta crise contemporânea. Muitas dessas tradições aparecem como farsa. A querela entre teoria e empirismo – uma das maiores *contradições inventadas* – seria a farsa das distinções entre ciência e cultura, primeiramente encenadas no Formalismo Russo e na Teoria da Montagem; a disputa de discursos sobre o autor desemboca na constituição daquilo que poderia ser uma tradição, mas que se transforma em *contradição*; e a própria formulação de múltiplas *contradições inventadas* remeteria à problemática das histórias literárias e todo o questionamento delas pelas teorias feministas.

Ora, a volta da discussão da teoria da literatura – ou teoria do cinema – como uma ciência pura, objetiva e empirista é uma reencenação do velho problema colocado na própria constituição daquilo que é chamado de fundação dos estudos literários e dos estudos cinematográficos modernos. Mas é importante citar que essa nova encenação emana os mesmos problemas que anteriormente aconteceram na própria teoria, isto é, aquele algo que escapa a esses estudos que não cabe em um processo mimético entre ciências objetivas e ciências humanas e, em especial, nos estudos literários e nos estudos cinematográficos. A fundação própria dessas teorias aponta para um caminho que se tornará inescapável ao longo de sua trajetória: uma inescapável pulsão de ser, ao mesmo tempo, empírico e teórico.

As teorias feministas que ajudam a constituir a última grande virada teórica do século XX – os estudos culturais – não poderão escapar – e nem o querem – desse

---

<sup>534</sup> HARARI. *Nostalgia and Critical Theory*, p. 193. [is that which is impossible to grasp, at least in the discourse of theory as we know it today]

problema teórico e empírico. Refletindo e pesquisando, as teóricas feministas questionam intensamente o problema da história literária e do cânone e apontaram que sua construção perpassa por motivos extraliterários e extrateóricos. Nesse sentido, elas parecem indicar que as histórias literárias e histórias cinematográficas são, também, uma espécie de *tradição inventada* que reflete valores ideológicos de um determinado grupo que os criou. Sendo assim, enquanto as teorias feministas estão pensando nas histórias literárias e nas histórias cinematográficas, poder-se-ia afirmar que, também, estão pensando na própria história da teoria.

É nesse sentido que as problematizações do autor em França, nas décadas de 1950 e de 1960, fazem mais sentido, uma vez que ali, por mais que possamos perceber contradições na *politique des auteurs*, o que se constata é que nem sempre o empirismo consegue abranger uma problemática tão densa como a questão do autor. Isso porque, por mais empíricos que a *Cahiers* fosse, o problema é mesmo uma carência de reflexão que desse conta de estruturar coerentemente e fortemente o conceito de autor no cinema. Ali, não falta empiria; falta teoria.

As teorias de Barthes sobre o autor, que são desenvolvidas desde a origem do pensamento desse estruturalista, indicam que certas questões são de difícil reflexão. Barthes não peca por não conseguir *matar o autor e salvar a autoria* de maneira que seja inflexível suas conclusões. Pelo contrário, essa problemática tão imponente ganha mais um capítulo dentro da história do pensamento ocidental, que coloca o sujeito como uma questão. Esse problema do sujeito, claro, não foi resolvido por Barthes – e tampouco por qualquer outro autor –, mas é importante salientar que a teoria desse pesquisador apresenta uma problemática que ainda está longe de ser resolvida, quanto mais na nossa contemporaneidade, em que a autoficção se apresenta como um gênero corrente, em que as produções coletivas ganham força, em que os direitos autorais são repensados diante do acesso gratuito (muitas vezes pirata) pela internet, em que autores travam cada vez menos uma batalha com os *mass media*, se rendendo, na verdade, a elas com o ressurgimento do autor-celebridade, mas não mais como um dia foi Victor Hugo na França, mas como uma celebridade midiática como atores e atrizes já o eram, por exemplo. Nesse sentido, é importante ressaltar que a entrada da problemática da *morte do autor* não deve ser vista como um simples desvio, mas como uma possibilidade para que o pensamento continue a ser praticado – o mesmo pode ser dito da *Cahiers*. Uma conclusão teórica que se transformasse em um aparente imperativo categórico apenas constituiria uma espécie de ideologia.

Talvez o autor e o leitor/espectador sejam um dos maiores fantasmas da teoria da literatura e da teoria do cinema ao longo do século XX e também nesse início do século XXI. Junto a isso, opõem-se os espectros do empirismo e da teoria, ou ainda coabitamos no mundo teórico com os espectros que rondam as histórias literárias, as histórias cinematográficas e a própria história da teoria. E, talvez, esta tese tenha também o seu espectro, que passou ao largo tantas vezes: Jacques Derrida.

Derrida, ele mesmo, refletiu sobre o espectro, sobre o fantasma – e, quando se fala do fantasma, se fala também do luto, segundo ele mesmo<sup>535</sup> –, justamente quando começa a falar do *indesconstrutível* de Marx: “após o fim da história, o espírito vem ao *revir*, ele figura *ao mesmo tempo* um morto que revém e um fantasma cujo retorno esperado se repete, mais e mais”<sup>536</sup>. O desarranjo pelo qual passa a teoria hoje poderia ser porque “o que parece quase impossível é sempre falar *do* espectro, falar *ao* espectro, falar *com* ele, logo, e principalmente, *fazer* ou *deixar falar* um espírito”<sup>537</sup>. Segundo Derrida, “teóricos ou testemunhas, espectadores, observadores, eruditos e intelectuais, os *scholars* acreditam que basta olhar. Por isso, eles já não se encontram sempre na posição mais competente para fazer o que é necessário, falar ao espectro”<sup>538</sup>. Dessa forma, Derrida decretará que é necessário “pensar a possibilidade do espectro, o espectro como possibilidade”<sup>539</sup>.

Falar com o espectro é também falar com o passado. O luto é em relação ao passado, a perda da totalidade é em relação ao passado, algo que ali estava e não está mais. Mais uma vez, uma origem de totalidade é buscada para lidar com a história da teoria. A tradução mítica de uma teoria andrógina, outrora um uno, agora partida. As *contradições inventadas* da teoria parecem querer afugentar os fantasmas, este ser que volta e insiste em voltar, desfazendo a ilusão da totalidade daquele passado construído. A possibilidade do espectro ou o espectro como possibilidade, aqui, é a tentativa de desobstruir as histórias da teoria calcadas num senso comum, em uma história que se quer naturalizada, mas que, entretanto, é construída. Ou, ainda, como observa Avelar, a respeito desse mesmo texto de Derrida: “Todos os verdadeiros

---

<sup>535</sup> Cf. DERRIDA. *Espectros de Marx*, p. 25

<sup>536</sup> DERRIDA. *Espectros de Marx*, p. 26.

<sup>537</sup> DERRIDA. *Espectros de Marx*, p. 27.

<sup>538</sup> DERRIDA. *Espectros de Marx*, p. 27.

<sup>539</sup> DERRIDA. *Espectros de Marx*, p. 28.

herdeiros, por definição, estão de luto. Mas a herança e o luto não se limitam a ser um ajuste de contas com o passado; são condições mesmas de todo o porvir”<sup>540</sup>.

Tudo o que foi discutido neste capítulo pode soar um pouco pessimista, ou, dizendo de outra maneira, pode soar como uma arapuca que a teoria armou para si mesma. Porém, Gilles Deleuze e Felix Guattari afirmam que

Traduzir não é um ato simples; não basta substituir o movimento pelo espaço percorrido, é preciso uma série de operações ricas e complexas (e Bergson foi o primeiro a dizê-lo). Tampouco é um ato secundário. Traduzir é uma operação que, sem dúvida, consiste em domar, sobrecodificar, *metrificar* o espaço liso, neutralizá-lo, mas consistente, igualmente, em proporcionar-lhe um meio de propagação, de extensão, de refração, de renovação, de impulso, sem o qual ele talvez morresse por si só: como uma máscara, sem a qual não poderia haver respiração nem forma geral de expressão. A ciência maior tem perpetuamente necessidade de uma inspiração que procede da menor; mas a ciência menor não seria nada se não afrontasse as mais altas exigências científicas, e se não passasse por elas.<sup>541</sup>

As traduções da teoria, *caso renunciem às repetições senso comum de certas contradições inventadas*, por outro lado, podem ser percebidas como essa árdua tarefa da tradução, proporcionando a propagação, a expansão, a renovação e o impulso para que não abandonemos o pensar: essa é a vitalidade das teorias. A ciência “menor” da teoria literária ou da teoria cinematográfica há de continuar a afrontar as “maiores” como um fantasma. Ou, ainda, como Pierre Clastres propõe, quase como um desafio ao saber e à alegria: “se é menos fatigante descer que subir, o pensamento no entanto não pensa lealmente se não contra a corrente?”<sup>542</sup>.

Spivak diz da sombra da tradução, assim como Tompkins também afirma sobre essa sombra que paira ao lado no fazer teórico. Gorky, provavelmente o primeiro intelectual russo a escrever sobre o cinema, em 1896, também fala dessa sombra ao ver um filme dos irmãos Lumière: “mas isso, também, é meramente um trem de sombras”<sup>543</sup>. E se essas sombras são fantasmas, ou, melhor dizendo, e se essas sombras não são mais que esse aspecto fantasmagórico que encontramos em tantas fotografias – a sua luz e a sua sombra, como afirmam Jean-Claude Lemagny ou Boris Kossoy<sup>544</sup> –, como acontece, por exemplo, no filme *Blow-up* de Michelangelo Antonioni? Giorgio Agamben irá nos lembrar: “o fantasma situa-se, portanto, sob o signo do desejo”<sup>545</sup>.

---

<sup>540</sup> AVELAR. *Espectros de Walter Benjamin*, p. 79.

<sup>541</sup> DELEUZE & GUATTARI. *O Liso e o Estriado*, p. 194-195.

<sup>542</sup> CLASTRES. *Copérnico e os Selvagens*, p. 41.

<sup>543</sup> GORKY. *The Lumière Cinematograph*, p. 26.

<sup>544</sup> Cf. LEMAGNY. *La Sombra y el Tiempo*; KOSSOY. *Os Tempos da Fotografia*.

<sup>545</sup> AGAMBEN. *Estâncias*, p. 133.

Nesse sentido, esquecer-se do fantasma é, também, esquecer-se de um pouco do desejo, do desejo da verdade, ou, como disse Griffin, citada no capítulo anterior, o pensar é o desejo de saber toda a verdade e é uma maneira de amar. Não afugentar os fantasmas das teorias, mas convidá-los a sentar-se à mesa e, diferente de Macbeth, não devemos bradar “*Hence, horrible shadow! Unreal mockery, hence!*”, e sim estarmos prontos a traduzir e falar com e aos fantasmas.

## Conclusão

---

*“I need the darkness, someone, please, cut the lights”*

Arcade Fire,  
*Sprawl II (Mountains Beyond Mountains)*

*“I need a timeout, I need an escape from reality, or else I  
need eternal darkness and death, I need an exit strategy”.*

Titus Andronicus,  
*Theme from 'Cheers'*

Em seu livro *O Queijo e os Vermes*, Carlo Ginzburg, conta sobre um momento em que Menocchio é aturdido por um livro, o *Cavallier Zuanne de Mandavilla*, mais conhecido como *As Viagens de sir John Mandeville*, atribuído ao fictício sir John Mandeville. O historiador italiano ressalta que o moleiro afirmou em juízo que o livro tirou-lhe o lugar: “ter lido aquele livro do Mandavilla, de tantas raças, e tão diversas leis, que me *deixou todo confuso*”<sup>546</sup>, disse Menocchio no tribunal. Além de confuso, Ginzburg utiliza outras palavras para descrever o estado de Menocchio em contato com o livro: fascínio, curiosidade, inquietação, perturbação, estranha sensação.

O livro que lera Menocchio, um simples moleiro, foi capaz de causar uma sensação tal que o tornou capaz de questionar dogmas da igreja em um período em que uma atitude dessas poderia ter a morte como pena. Menocchio, entretanto, não se satisfaz em, simplesmente, questionar esses dogmas para si; fez questão de espalhar suas ideias, inclusive afirmando que sua ida ao tribunal da Igreja teria um lado bom: o de fazerem escutar suas ideias. Entretanto, o moleiro não reproduziu simplesmente o que estava no livro do fictício sir John Mandeville, “a ardente memória de Menocchio fundira, transpusera, modelara palavras e frases”<sup>547</sup> e “Menocchio não reproduzira simplesmente opiniões e teses dos outros. Seu modo de lidar com os livros, suas afirmações deformadas e trabalhosas são sem dúvida reelaboração de uma reelaboração original”<sup>548</sup>.

Menocchio parece se formar como um leitor que está disposto a deixar as ideias de um livro adentrarem não só seu pensamento como também a sua vida, para que, daí, ocorra uma transformação em seu jeito de pensar, em seu jeito de agir. Os livros que entrara em contato, especialmente *As Viagens de sir John Mandeville*, foram capazes de aturdi-lo com suas novas ideias, que o deixara fascinado, confuso, inquieto e, até mesmo, perturbado. Aqui, claro, não é só o livro do fictício sir John Mandeville que teria a capacidade de causar tal impacto: Ginzburg nos conta que o livro havia sido muito popular ao longo da Idade Média. Enfim, tem algo no moleiro que parece, também, aberto a esse texto para que passe a reelaborar suas posições no mundo.

Menocchio e sua história – em particular essa, do contato com esse livro – parecem encenar muito bem o que ideias são capazes de provocar em um determinado leitor, principalmente quando são ideias novas e incríveis. Por mais que acredite que

---

<sup>546</sup> GINZBURG. *O Queijo e os Vermes*, p. 83. [grifo meu].

<sup>547</sup> GINZBURG. *O Queijo e os Vermes*, p. 89.

<sup>548</sup> GINZBURG. *O Queijo e os Vermes*, p. 93.

esse contato do moleiro com esse livro seja também uma representação quase alegórica do contato que certos textos da antropologia exercem, especialmente sobre mim, acredito que ele também possa falar das nossas estimadas teoria da literatura e teoria do cinema. Isso porque algo passou quase oculto durante toda a tese, apesar de estar presente sempre nos meus “silêncios retóricos”.

A teoria da literatura e a teoria do cinema, por mais que sejam construídas em um campo de batalha – ou em um campo minado, como preferiria Kolodny –, não se tornam uma força a partir, simplesmente, do combate entre as diversas correntes teóricas. O surgimento de determinadas teorias e seu esgotamento, por mais que possam também ser circunscritas dentro da história de seu tempo – ou, como afirmou Barthes, “todo método toma partido em relação ao mundo, ao homem, às relações entre ambos”<sup>549</sup> –, não se tornaram representativos à toa.

Uma nova teoria talvez se torne conhecida e reconhecida por ter o efeito que o livro do fictício sir John Mandeville exerce sobre Menocchio, isto é, talvez se torne uma força e ganhe vitalidade por nos deixar curiosos, inquietos, fascinados, até mesmo com uma estranha sensação e, principalmente, por ser capaz de destronar as nossas convicções, e não por reafirmá-las. Ou como Bazin que, ao falar sobre certos ofícios de crítico, afirma chega a sofrer “quando a obra é tão rica que me provoca *sentimentos e ideias contraditórios*”<sup>550</sup>. Ou como Chklovsky afirmou em entrevista: “você deve ter medo dos livros com os quais concorda, não com os que você discorda”<sup>551</sup>. Isto é, aquilo que não ratifica nossa convicção é o que não deveríamos ter medo. Esse teórico, que veio a cunhar o termo *estranhamento* logo na inauguração da chamada teoria moderna da literatura, tentava definir a arte justamente pela sua capacidade de tirar o leitor do seu lugar-comum, do seu cotidiano, do seu automatismo. Aqui, pode-se dizer que o próprio formalismo, especialmente aquele produzido dentro da OPOIAZ, provocou essa sensação de estranhamento naqueles que, antes, estudavam a literatura – e, também, naqueles que os sucederam.

De certa forma, a história da teoria da literatura e da teoria do cinema – ao menos as analisadas aqui – podem ser circunscritas nessa modalidade: a capacidade de fazer com que o seu interlocutor desloque o seu olhar ou, ao menos, que mude a lente utilizada para ver o mundo. O estranhamento, que surgiu naquela Rússia, seria o

---

<sup>549</sup> BARTHES. *As Ciências Humanas e a Obra de Lévi-Strauss*, p. 63.

<sup>550</sup> BAZIN. *Charlie Chaplin*, p. 94. [grifo meu]

<sup>551</sup> VITALE. *Witness to and Era*, p. 88. [you should be afraid of the books you agree with, not the ones you disagree with]

primeiro exemplo, junto ao cinema de Vertov; as teorias da montagem e a sua súbita percepção de que um filme são fragmentos – como seria a História? –, e não uma continuidade mágica. Barthes foi capaz de deslocar o foco da teoria da literatura do autor (o produtor) para o leitor (o seu consumidor) e a *Cahiers* inquietou, e ainda inquieta, toda a produção cinematográfica ao dotar de poder autoral a figura do diretor do filme, elevando o cinema ao mesmo nível das demais formas artísticas. As teorias feministas, claro, perturbaram o cânone literário e sua suposta imanência, fazendo surgir, até nossos dias, novos pontos de vista, novos olhares, novas lentes para se pensar a própria história da literatura ou a própria história do cinema.

Será que poderia ser pensado que a crise contemporânea não é mais do que nossa incapacidade de olhar de uma forma diferente para velhos objetos? Em um mundo em que se proclamou o fim da história, em que existe uma espécie de “cultura estática”, em que muitas coisas são denominadas com um “pós”, será que não deixamos os objetos do mundo morrerem por não sabermos mais como olhá-los com um olhar vivo? Inclusive, não somos nem mais capazes de ver com esse “olhar vivo” os nossos velhos amores, as teorias que, anteriormente, despertavam tão incisivamente uma mudança de perspectiva?

É nesse sentido que sair do lugar do comum, fugir das afirmações senso comum, se torna algo tão importante. Menocchio, como visto, não foi simplesmente atordoado pelo livro que lera, mas também se prontificou a reelaborar tudo aquilo em que entrara em contato. As nossas reelaborações, entretanto, muitas vezes parecem pobres de experiência, criando, pois, um senso comum da teoria. Ainda, poder-se-ia dizer que se reelabora hoje muito pouco quando simplesmente se repete certas reelaborações cristalizadas.

Esta tese pretendeu fugir dessas reelaborações cristalizadas. Até mesmo na bibliografia utilizada é possível colher essa informação. A discussão sobre as teorias se pautou muito mais nos próprios textos teóricos do que em seus comentadores e também pretendeu fazer ligações pouco usuais entre diversas correntes teóricas. Esse processo, claro, é mais metodológico do que teórico propriamente dito, mas foi importante para que o trabalho não se fixasse justamente no perigo que Chklovsky identificava acima e acabar por utilizar textos que simplesmente corroborariam uma leitura já posta.

Foi no processo mesmo da pesquisa que muitas coisas se revelaram e, a partir daí, foi possível descristalizar certos pressupostos tidos quase como imanentes de determinadas teorias. Esse processo foi importante para colocar em xeque a pretensão

científica formalista, tantas vezes repetida; para complexificar a relação entre a OPOIAZ e o cinema e, também, para desvendar outros processos pelos quais se pode entender as teorias da montagem; esse método foi importante por indicar um caminho em que as questões e as contradições sobre o *auteur* no cinema não se dessem de forma externa à *Cahiers*, mas em um processo interno da revista; foi importante por indicar uma gradual ascendência do leitor na obra de Barthes, que foi um processo, e não somente um ápice; foi importante para desvendar os laços ideológicos que imantam a história da literatura e a história do cinema e entender os objetivos políticos ali traçados e, até mesmo, as suas contradições internas e suas próprias crises.

Chklovsky, logo após falar sobre os livros dos quais concordamos ou discordamos, nos dá outra importante pista. Afirma, o teórico russo, que “não somos nós que nos inventamos, é o tempo que nos inventa”<sup>552</sup>. Nesta tese, trabalhamos com uma ideia que sobrevoou todo o esforço aqui exercido, isto é, a ideia de que a teoria da literatura e a teoria do cinema não foram somente construídas a partir dos textos escritos por aqueles teóricos, mas por um discurso que foi construído a partir daqueles textos.

Foi nesse sentido que propus pensar a respeito de certa tradição inventada, ou, em outras palavras, não aquilo que foi necessariamente inventado pelas teorias, mas aquilo que foi inventado a partir delas. Menocchio não necessariamente se inventou, num sentido estrito da palavra. Foi Ginzburg que o retomou das profundezas da história para que, ao final de seu livro, pudesse afirmar: “sabemos muita coisa sobre Menocchio”<sup>553</sup>. Mas seria tudo? A vida desse moleiro estaria encerrada somente nesse livro?

É claro que ainda existira muito a explorar sobre a vida de Menocchio, mesmo a partir dos documentos que Ginzburg reúne para refletir sobre a relação entre a cultura camponesa e a cultura avançada quinhentista. Essa tese, pois, tentou explorar mais um lastro das teorias aqui estudadas com objetivo de acrescentar novas visões em um repertório constantemente afetado por repetições. Enfim, o que pretendi demonstrar foi que novas traduções podem fomentar interações, o que difere da simples recapitulação de argumentos que muitas vezes se apresentam como parciais e interessados. Nesse sentido, não se buscou a pretensão de esgotar quaisquer teorias, mas fazer uma análise com algum fôlego para que surgissem novas visões, novas possibilidades para a leitura das teorias.

---

<sup>552</sup> VITALE. *Witness to and Era*, p. 89. [we're not the ones who invent ourselves, it's time that invents us]

<sup>553</sup> GINZBURG. *O Queijo e os Vermes*, p. 192.

Abrir novos caminhos para novas leituras daquilo que foi formado até aqui, entretanto, pareceu ser imprescindível para entender a teoria de hoje. A teoria contemporânea está em crise? Perguntar-me-ia quando, em seu período de mais vitalidade, não esteve. As próprias teorias, pelo o que é possível inferir desta tese, são constituídas em um momento de crise – no sentido husserliano – e apresentam sua validade por superar os engessamentos e por romper os limites e invadir as fronteiras invisíveis antes intransponíveis.

Se for permitida uma visão otimista para a teoria de hoje, depois de todo fatalismo da “morte” da teoria, é que em períodos em que as lentes parecem muito confortáveis costumam surgir aqueles que se propõem a estremecer nossas convicções. Por isso, talvez, seja importante ressaltar essa teoria-outra de nossos tempos, que não se configura mais por uma espécie de domínio paradigmático como outrora aconteceria, e que, por isso, consegue multiplicar os lugares de enunciação teóricos.

Abandonar velhos problemas talvez nos poupe tempo para que a teoria seja, de alguma forma, produtiva. A velha dicotomia ciência e cultura; a polarização rafada da tensão entre autor e leitor; a arcaica naturalização da história e do cânone, são problemas que podem ser pensados a partir de elaborações já postas, não sendo necessária uma reencenação utilizando argumentos puídos. A teoria da literatura e a teoria do cinema estão, sempre, transitando nas interseções, algumas se configuram por uma ênfase maior num modelo científico e outras por uma ênfase maior num argumento cultural. A ciência, é bom lembrar, é, também, uma construção cultural que, por sua vez, molda a nossa cultura.

A teoria do cinema e a teoria da literatura vão estar incessantemente tensionadas entre o papel de leitor e o papel do criador de seu objeto de análise. O argumento de quem *controla* o texto acaba se portando como um falso problema. O leitor tem sua parte na criação da obra, assim como o autor. Nas teorias, esse estiramento se torna ainda mais evidente, uma vez que o leitor crítico-teórico é participante ativo na significação do texto não só para si, mas como para aqueles que compartilham o seu discurso.

A história do cinema ou a história da literatura são representantes de seu tempo, com seus valores, com suas convicções, com suas ideologias. O embate nesse campo, como pretendi demonstrar, se dá não necessariamente por valores supostamente imanentes das obras literárias, mas, justamente, pela colocação do *contexto de julgamento* em que se analisam as obras. Esse problema remete aos outros dois

propostos na tese: já que a suposta objetividade científica é insustentável quando se trata dos estudos literários ou estudos cinematográficos, aspectos culturais irão perpassar a análise das obras, o que, de uma forma ou de outra, é o que acaba por criar o cânone literário e o cânone cinematográfico. É nesse lugar de leitura, ou nesse *contexto de julgamento*, que se percebe que o deslocamento que Barthes realiza – do autor para o leitor – se torna tão imponente, já que esse leitor é quem subscreverá o cânone. Como leitores são de lugares, gêneros, gostos vários e variados, é de se esperar que haja uma dinamização ainda mais intensa das histórias literárias e das histórias cinematográficas e, conseqüentemente, do seu cânone. O que mudou desde as teorias feministas foi a proliferação de coros comentadores das teorias e sua história, das literaturas e dos cinemas e sua canonização. É possível, nesse sentido, inclusive, que exista uma contra-história, ou mesmo uma história dos povos tidos como sem história, se formos otimistas.

No final do quarto e último capítulo desta tese, invoquei o fantasma, o ser que volta, que circula, que ronda e que, doravante, pensamos em deles nos afastar. Spivak, mais uma vez, comenta a respeito do seu texto *Death of a Discipline* [Morte de uma disciplina]: “toda declaração de morte, toda elegia, afirma, ao final, que a pessoa renasce”<sup>554</sup>. A teoria, nesse sentido, não acabou, mas encontrou novos modelos que fizeram com que seus leitores se sintam fascinados, curiosos, inquietos e, até mesmo, confusos, mas que não se tornaram paradigmas hegemônicos como anteriormente.

Uma elegia, como afirma a teórica indiana supracitada, afirma que a pessoa, de alguma forma, renasceu. O livro *Nox*, da poeta canadense Anne Carson, é uma elegia a seu irmão. Essa elegia perpassa, inclusive, pela tradução do poema 101, de Catulo, este também uma elegia para o irmão do autor latino. Sobre o irmão, ela afirma: “eu acho que nunca termina. Um irmão nunca termina. Eu espreito ele. Ele não termina”<sup>555</sup>.

Os discursos sobre o fim ou a crise da teoria não são, necessariamente, uma elegia. Mas pode-se pensar que a teoria não termina e, por mais que estejamos afastados, nós a espreitamos e ela não termina. Nós a traduzimos de novo, ela não termina. Esse trabalho, pois, também pode ser visto como inacabado, como uma espécie de elegia torta.

---

<sup>554</sup> SPIVAK. *Nationalism and the Imagination*, p. 300. [every declaration of death, every elegy, says at the end that the person is reborn]

<sup>555</sup> CARSON. *Nox*, s/p. [I guess it never ends. A brother never ends. I prowl him. He does not end]

Não existe o esquecimento completo ou a reminiscência integral da teoria, afinal, ela está aqui e ali, nos espreitando de volta, como fantasmas. Leda Maria Martins, nesse sentido, nos lembra que “assim como não há uma reminiscência total, absoluta e eterna, o esquecimento também é da ordem da incompletude”<sup>556</sup>.

---

<sup>556</sup> MARTINS. *Performances do Tempo Espiral*, p. 89.

## **Bibliografia**

---

ACHUGAR, Hugo. Sobre o “Balucio Teórico Latino-americano”. In: ACHUGAR, Hugo. *Planetas Sem Boca: Escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. O Que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O Que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AITKEN, Ian. *European Film Theory and Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2001.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio – Apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

ALONSO, Gustavo. Simonal, ditadura e memória: do *cara que todo mundo queria ser* a bode expiatório. In: QUADRAT, Samantha Viz & ROLLEMBERG, Denise. *A Construção Social dos Regimes Autoritários*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ANDREW, Dudley. *Andre Bazin*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

AOUAD, Amanda. *Bravura Indômita*. Disponível em: <<http://www.cinepipocacult.com.br/2011/02/bravura-indomita.html>>. Acesso em 12/03/2012.

ARENDDT, Hannah. *Sobre a Revolução*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AVAGYAN, Shushan. Translator’s Preface. In: SHKLOVSKY, Viktor. *Bowstring: On the Dissimilarity of the Similar*. Londres: Dalkey Archive Press, 2011.

AVELAR, Idelber. Cânone Literário e Valor Estético. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. N. 15. 2009.

AVELAR, Idelber. Espectros de Walter Benjamin: Luto e Violência em Jacques Derrida. In: AVELAR, Idelber. *Figuras da Violência: Ensaio sobre narrativa, ética e música popular*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

BAECQUE, Antoine. *Cinefilia*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC Ed., 2012.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.; BREMOND, Claude; *et alii*. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.

BARTHES, Roland. Towards a Semiotics of Cinema. In: HILLIER, Jim (Org.). *Cahiers du Cinéma - 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating, Hollywood*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

BARTHES, Roland. *Sade Fourier Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. Crítica e Verdade. In: BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BARTHES, Roland. Escritores e Escreventes. In: BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. Texto (teoria do). In: BARTHES, Roland. *Inéditos Vol. 1 – teoria*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. As Ciências Humanas e a Obra de Lévi-Strauss. In: BARTHES, Roland. *Inéditos Vol. 1 – teoria*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BAUDRY, Jean-Louis. The Apparatus. *Camera Obscura*. v. 1., n. 1, pp. 104-126. Outono, 1976.

BAUDRY, Leo & COHEN, Marshall. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2004.

BAZIN, André. *On The Politique des Auteurs*. In: HILLIER, Jim. *Cahiers du Cinéma – 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

- BAZIN, André; KAST, Pierri; *et alli*. Six Characters in Search of Auterus. In: HILLER, Jim. *Cahiers du Cinéma – 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- BEARDSLEY, Monroe C & WIMSATT JR., William K. The Intentional Fallacy. In: LEITCH, Vicent B. (Org.). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, Inc., 2001.
- BECKETT, Samuel. *O Inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.
- BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENNETT, Tony. *Formalism and Marxism*. Nova Iorque: Routledge, 2003.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola do Tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BOBBIO, Norberto. Marxismo e Fenomenologia. In BOBBIO, Norberto. *Nem com Marx, nem contra Marx*. Trad. Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *Homo academicus*. Trad. Ione Ribeiro Valle; Nilton Valle. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern & Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão. (Org.) *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: SENAC, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. vol. 2. São Paulo: Globo, 1999.
- BOSI, Alfredo. *Ideologia e Contraideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- BRIK, O. Ritmo e Sintaxe. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russo*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.
- BUCKLEY, R. Philip. *Husserl, Heidegger and the crisis of philosophical responsibility*. s/l: Springer, 1992.

- BURKE, Seán. *The Death and the Return of the Author*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2004.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- BUTLER, Judith; GUILLORY, John & THOMAS, Kendall. Preface. In: BUTLER, Judith; GUILLORY, John & THOMAS, Kendall (Org.). *What's Left of Theory?*. Nova Iorque & Londres: Routledge, 2000.
- CAMERA OBSCURA COLLECTIVE. Feminism and Film: Critical Approaches. *Camera Obscura*. v. 1., n. 1, pp. 3-10. Outono, 1976.
- CANCLINI, Néstor García. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- CARSON, Anne. *Nox*. Nova Iorque: New Directions Books, 2010.
- CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2012.
- CHICAGO, Judy. *The Dinner Party: From Creation to Preservation*. Londres: Merrell, 2007.
- CHKLOVSKI, V. A Arte como Procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russo*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.
- CLASTRES, Pierre. Copérnico e os Selvagens. In: CLASTRES, Pierre. *A Sociedade Contra o Estado*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- COMOLLI, Jean-Louis; FIESCHI, Jean-André; *et alli*. Twenty Years On. In: HILLIER, Jim (Org.). *Cahiers du Cinéma - 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating, Hollywood*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão & Consuelo Forte Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura Para Quê?*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourao; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

COMTE, Auguste. Curso de Filosofia Positiva. In: GIANNOTTI, José Arthur (Org.). *Os Pensadores*. Trad. José Arthur Giannotti & Miguel Lemos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

COMTE, Auguste. Catecismo Positivista. In: GIANNOTTI, José Arthur (Org.). *Os Pensadores*. Trad. José Arthur Giannotti & Miguel Lemos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

COUTINHO, Carlos Nelson. *O Estruturalismo e a Miséria da Razão*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

CORRAL, Wilfrido & PATAI, Daphne (Ed.). *Theory's Empire: An Anthology of Dissent*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2005.

CULLER, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011.

CURTIS, Adam. *Adam Curtis: "We don't read newspapers because the journalism is so boring"*. <<http://www.newstatesman.com/culture/2014/02/adam-curtis-interview>>. Acesso em: 14 de mar. 2014.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: Imagem-Movimento*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: Imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *O Que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. & Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 2007.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. O Liso e o Estriado. In: DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. V. 5. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. *The Problem of Genesis in Husserl's Philosophy*. Trad. Marian Hobson. Chicago & Londres: Chicago University Press, 2003.

DERRIDA, Jacques. As mortes de Roland Barthes. RBSE – *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 7, n. 20, pp. 264 a 336. Agosto de 2008. Trad. de Mauro Guilherme Pinheiro Koury. ISSN 1676-8965.

DUARTE, Constância Lima. Nos Primórdios do Feminismo Brasileiro. In: AUGUSTA, Nísia Floresta Brasileira. *Direito das Mulheres e Injustiça dos Homens*. São Paulo: Cortez, 1989.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EAGLETON, Terry. *Depois da Teoria*. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

EAGLETON, Terry. *Why Marx Was Right*. New Haven & London: Yale University Press, 2011.

EIKHENBAUM, B. A Teoria do “Método Formal”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russo*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

EIKHENBAUM, B. Como É Feito o Capote de Gogol. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russo*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

EIKHENBAUM, B. Literature and Cinema. In: BANN, Stephen & BOWLT, John E. (Ed.). *Russian formalism: A collection of articles and texts in translation*. Edimburgo: Scottish Academy Press, 1973.

EISENSTEIN, Sergei. Palavra e imagem. In: EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ELIOT, T. S. Tradição e Talento Individual. In: ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FARIA, Regina Lúcia de. A polêmica do Estruturalismo ou “Quem tem medo de teoria?”. Anais. *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de jul. de 2008.

FEYERABEND, Paul. *Contra o Método*. Trad. Cezar Augusto Mortari. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FISHER, Caitlin. Feminist Digital Aesthetics: The Everyday and Yesterday. In: LORD, Susas & MARCHESSAULT, Janine (Ed.). *Fluid Screens, Expanded Cinema*. Toronto, Buffalo & Londres: University of Toronto Press, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. O Que é um Autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRY, Paul H. *Theory of Literature*. New Haven: Yale University Press, 2012.

- GINZBURG, Carlo. Estranhamento: pré-história de um procedimento literário. In: GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GINZBURG, Carlo. *Medo, Reverência, Terror*. Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GODARD, Jean-Luc. From Critic to Film-Maker. In: HILLIER, Jim (Org.). *Cahiers du Cinéma - 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating, Hollywood*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- GOGOL, Nicolai. *O Capote*. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- GOLDMAN, Marcio. Lévi-Strauss, a Ciência e as outras coisas. In: QUEIROZ, Ruben Caixeta de & NOBRE, Renarde Freire (Org.). *Lévi-Strauss: leituras brasileiras*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- GORKY. The Lumière Cinematograph. In: TAYLOR, Richard (Org.). *The Film Factory: Russia and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. Londres & Nova Iorque: Routledge, 1994.
- GRIFFIN, Susan. The Way Of All Ideology. *Signs*. v. 7, n. 3, pp. 641-660. Primavera, 1982.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926 - Vivendo no Limite do Tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- HALL, Stuart. Estudos Culturais e seu Legado Teórico. In: HALL, Stuart. *Da Diáspora*. Trad. Adelaine La Guardia Resende; Ana Carolina Escosteguy; et alii. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- HANNA, Kathleen; BIKINI Kill. Riot Grrrl Manifesto. In: FREEDMAN, Estelle B. *The Essential Feminist Reader*. Nova Iorque: The Modern Library, 2007.
- HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue. In: HARAWAY, Donna, KUNZRU, Hari, et alii. *Antropologia do Ciborgue*. Trad. Tomaz Tadeu, 2009.
- HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (Org.). *A Invenção das Tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- HOOKS, bell. *Feminism is for Everybody*. Cambridge: South End Press, 2000.

HUSSERL, Edmund. *The crisis of european sciences and transcendental phenomenology*. An Introduction to phenomenological philosophy. Trad. David Carr. Evanston: Northwestern University Press, 1970.

HUSSERL, Edmund. *Phenomenology and the Crisis of Philosophy*. Trad. Quentin Lauer. Oxford: Torchbooks, 1965.

JAKOBSON, Roman. Decadência do Cinema? In: JAKOBSON, Roman. *Linguística Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein & José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1980.

JAKOBSON, Roman. *A Geração que Esbanjou Seus Poetas*. Trad. Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

JAMESON, Fredric. Uma Breve Resposta. In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 22. Out. 1998. P. 182-184.

JAMESON, Fredric. Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. In: *Social Text*, n. 15. Outono, 1986. P. 65-88

KAST, Pierri. *Flattering the Fuzz*. In: HILLER, Jim. *Cahiers du Cinéma – 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

KNOTT, Bruno. *Bravura Indômita*. Disponível em: <<http://intratecal.wordpress.com/2011/01/18/critica-bravura-indomita-2010/>>. Acesso em 12/03/2012.

KOLODNY, Annette. Dancing Through the Minefield. In: HERNDL, Diane Price; WARHOL, Robyn R. *Feminisms*. Hampshire: Macmillan Press, 1997.

KOSSOY, Boris. *Os Tempos da Fotografia*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

KRISTEVA, Julia. *História da Linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1988.

KULESHOV, Lev. Americanism. In: TAYLOR, Richard (Org.). *The Film Factory: Russia and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. Londres & Nova Iorque: Routledge, 1994.

KULESHOV, Lev. Art Of Cinema. In: KULESHOV, Lev. *Kuleshov on Film*. Berkeley: University of California Press, 1974.

LATOUR, Bruno. *Jamais Fomos Modernos: Ensaios de Antropologia Simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa, 2009.

LAZAGNA, Angela. *Lenin, as forças produtivas e o taylorismo*. 2002. 151 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

LEITCH, Vicent B (Org.). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, Inc., 2001.

LEITCH, Vicent B. *Living With Theory*. Malden: Blackwell Publishing, 2008.

LEMAGNY, Jean-Claude. *La Sombra y el Tiempo*. Buenos Aires: Biblioteca de La Mirada, 2008.

LENIN, Vladimir. Directive Of Cinema Affairs. In: TAYLOR, Richard (Org.). *The Film Factory: Russia and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. Londres & Nova Iorque: Routledge, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A Estrutura e a Forma - Reflexões sobre uma Obra de Vladimir Propp. In: PROPP, Vladimir L. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

LIMA, Luiz Costa. Quem tem medo da teoria?. In: LIMA, Luiz Costa. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1981.

LIMA, Luiz Costa. *Frestas: A teorização em um país periférico*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2013.

LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

LIVIERES, Rogelio. *A ideologia de gênero é um atentado contra a natureza humana*. <<http://cristaocomprometido.blogspot.com.br/2012/05/dom-rogelio-livieres-ideologia-de.html>> . Acesso em 17 de mar. 2014.

MACHADO, Irene A. *Analogia do Dissimilar*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MALARD, Letícia. José Veríssimo: Crítico Literário. In: AMARAL, Sérgio Alcides Pereira do; CORDEIRO, Rogério; SOARES, Claudia Campos; WERKEMA, Andréa Sirihal. *A Crítica Literária Brasileira em Perspectiva*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

MANOVICH, Lev. Digital Cinema and the History of a Moving Image. In: SHEPHERDSON, K. J.; SIMPSON, Philip & UTTERSON, Andrew. *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Nova Iorque & Londres: Routledge, 2004.

MARTINS, Leda Maria. *A Cena em Sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. Performances do Tempo Espiral. In: ARBEX, Marcia & RAVETTI, Graciela. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. Trad. Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MERTEN, Luiz Carlos. 'A Vizinhança do Tigre' se consagra em Tiradentes. <<http://www.estadao.com.br/noticias/arte-e-lazer,a-vizinhanca-do-tigre-se-consagra-em-tiradentes,1125966,0.htm>>. Acesso em 17 de mar. 2014.

MESSE-DAVIDOW, Ellen. The Philosophical bases of feminist literary criticism. *New Literary History*. v. 19, n. 1, pp. 65-103. Outono, 1987.

METZ, Christian. A Grande Sintagmática do Filme Narrativo. In: BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.; BREMOND, Claude; *et alii*. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.

MOI, Toril. *Teoría Literaria Feminista*. Madri: Cátedra, 1995.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

MUZART, Zahidé Lupinacci (Org). *Escritoras Brasileiras do Século XIX: Antologia*. Florianópolis: Ed. Mulheres/Edunisc, 1999.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. *A Propósito da Literariedade*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PAGLIA, Camille. *Vampes & Vadias*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1996.

PARSONS, Lucy. *Freedom, Equality & Solidarity*. Chicago: Charles H. Kerr Publishing Company, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Que Fim levou a Crítica Literária? *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 de Agosto de 1996, Mais!, p. 9.

PETRIC, Vlada. Vertov's Cinematic Transposition of Reality. In: AITKEN, Ian. *Documentary Film: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Londres & Nova Iorque: Routledge, 2012.

POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e Futurismo*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PRADO, Márcio Roberto do. Teoria Como Filosofia da Literatura. In: BONNICI, Thomas; FLORY, Alexandre Villibor; PRADO, Márcio Roberto do (Org.). *Margens Instáveis: tensões entre teoria, crítica e história literária*. Maringá: UEM, 2011.

QUEIROZ, Vera. *Crítica Literária e Estratégia de Gênero*. Niterói: EDUFF, 1997.

RAMOS, Fernão. (Org.) *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: SENAC, 2005.

RICH, B. Ruby. *Chick Flicks*. Durham: Duke University Press, 2004.

RIOS, André Rangel. O Prazer do Autor. In: GLENADEL, Paula & NOVA, Vera Casa (Org.). *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

ROBERT, Marthe. *Romance das Origens, Origens do Romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROCHA, João Cezar de Castro. Sílvia Romero: A Polêmica como Sistema? In: AMARAL, Sérgio Alcides Pereira do; CORDEIRO, Rogério; SOARES, Claudia Campos; WERKEMA, Andréa Sirihal. *A Crítica Literária Brasileira em Perspectiva*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

RONELL, Avital. *The Test Drive*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2005.

RONELL, Avital. *Loser Sons: Politics and Authority*. Urbana, Chicago & Springfield: University of Illinois Press, 2012.

RYAN, Michael. *Literary Theory: A Practical Introduction*. Malden: Blackwell Publishing, 2007.

SANDERS, Valerie. First Wave Feminism. In: GAMBLE, Sarah. *Feminism and Postfeminism*. Nova Iorque: Routledge, 2000.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTIAGO, Silviano. Eça, Autor de Madame Bovary. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. *Organon*. v. 27, p. 233-262, 2012.

SERGE, Victor. *O Ano I da Revolução Russa*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Boitempo, 2007.

SHKLOVSKY. Where Is Dziga Vertov Striding?. In: TAYLOR, Richard (Org.). *The Film Factory: Russia and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. Londres & Nova Iorque: Routledge, 1994.

SHKLOVSKY. The Cine-Eye and Intertitles. In: TAYLOR, Richard (Org.). *The Film Factory: Russia and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. Londres & Nova Iorque: Routledge, 1994.

SHKLOVSKY, Viktor. *Literature and Cinematography*. Londres: Dalkey Archive Press, 2008.

SHKLOVSKY, Viktor. *Theory of Prose*. Londres: Dalkey Archive Press, 2009.

SHKLOVSKY, Viktor. *Bowstring: On the Dissimilarity of the Similar*. Londres: Dalkey Archive Press, 2011.

SHOWALTER, Elaine. A Criticism of Our Own: Autonomy and Assimilation in Afro-American and Feminist Literary Theory. In: COHEN, Ralph (Ed.). *The Future of Literary Theory*. Nova York & Londres: Routledge, 1989.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almeida, 1982.

SLOTERDIJK, Peter. *The Art Of Philosophy: Wisdom as a practice*. Trad. Karen Margolis. Nova Iorque: Columbia University Press, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. The Politics of translation. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Outside in the Teaching Machine*. Nova Iorque & Londres: Routledge, 1993.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Nationalism and the Imagination. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge & Londres: Harvard University Press, 2012.

SOUZA, Eneida Maria de. Mais Vale um Gosto do que Seis Vinténs. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Org.). *Valores: Arte Mercado Política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. A Teoria em Crise. In: SOUZA, Eneida Maria. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempos de Pós-Crítica*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007a.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

STENGERS, Isabelle. *A Invenção das Ciências Modernas*. Trad. Max Altman. São Paulo: Ed. 34, 2002.

STERN, Julio Michael. Verificação Construtiva, Indução Empírica e Dedução Falibilista. In: ABE, Jair Minoru (Org.). *Aspectos de Lógica e Teoria da Ciência*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 2011.

SÜSSEKIND, Flora. A Crítica Como Papel de Bala. In: AMARAL, Sérgio Alcides Pereira do; CORDEIRO, Rogério; SOARES, Claudia Campos; WERKEMA, Andréa Sihal. *A Crítica Literária Brasileira em Perspectiva*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

TABAK, Fanny. *O Laboratório de Pandora*. Rio de Janeiro: Garamond, 2002.

TARRANT, Shira. *Men and Feminism*. Berkeley: Seal Studies, 2009.

TAVARES, Gonçalo M. *Breves Notas sobre Ciência*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

TODOROV, Tzvetan. A Herança Metodológica do Formalismo. In: TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TODOROV, Tzvetan. Análise Estrutural da Narrativa. In: TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TODOROV, Tzvetan. As Categorias da Narrativa Literária. In: BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.; BREMOND, Claude; *et alii*. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russo*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

TOMPKINS, Jane. Me and My Shadow. In: LEITCH, Vicent B (Org.). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, Inc., 2001.

TRAGTENBERG, Maurício. *A Revolução Russa*. São Paulo: Ed. Unesp, 2007.

TROTSKI, Leon. A Escola de Poesia Formalista e o Marxismo. In: TROTSKI, Leon. *Literatura e Revolução*. Trad. Luiz Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

TRUFFAUT, François. *A Certain Tendency in French Cinema*. Disponível em: <In: [http://media.wiley.com/product\\_data/excerpt/34/14051533/1405153334.pdf](http://media.wiley.com/product_data/excerpt/34/14051533/1405153334.pdf)>. Acesso em 9 nov. 2012.

TRUFFAUT, François. Evolution of the New Wave. In: HILLIER, Jim (Org.). *Cahiers du Cinéma - 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating, Hollywood*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

TURKLE, Sherry. *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. Nova Iorque: Basic Books, 2012.

TYNIANOV, J. Da Evolução Literária. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russo*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

U.S. FIRST ARMY HEADQUARTERS. *How to Spot a Communist*. Disponível em: <<http://www.niu.edu/~rfeurer/labor/PDF%20Files/How%20to%20Spot%20a%20Communist.pdf>>. Acesso em 21 mar. 2014.

VERTOV, Dziga. WE: Variant of a Manifesto. In: VERTOV, Dziga. *Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.

VERTOV, Dziga. Kinoks: A Revolution. In: VERTOV, Dziga. *Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.

VITALE, Serena. *Shklovsky: Witness to and era*. Trad. Jamie Richards. Champaign, Londres e Dublin: Dalkey Archieve Press, 2012.

WALKER, Alice. Saving the life that is your own. In: HERNDL, Diane Price; WARHOL, Robyn R. *Feminisms*. Hampshire: Macmillan Press, 1997.

WALKER, Alice. In Search of our Mothers' Garden. In: HERNDL, Diane Price; WARHOL, Robyn R. *Feminisms*. Hampshire: Macmillan Press, 1997.

WELLEK, René, WARREN, Austin. *Theory Of Literature*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1970.

WELLEK, René. *Conceitos de Crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, s/d.

WILCKEN, Patrick. *Claude Lévi-Strauss: O poeta no laboratório*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *A Política e as Letras*. Trad. André Glaser. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

WOLLSTONECRAFT, Mary. A Vindication of the Rights of Woman. In: FREEDMAN, Estelle B. *The Essential Feminist Reader*. Nova Iorque: The Modern Library, 2007.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. *Vivendo no Fim dos Tempos*. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2012.

## **Filmografia**

---

A Chinesa (Título em Português); La chinoise (Título Original). França, 1967. Dirigido por Jean-Luc Godard.

À Bout De Souffle (Título Original). França, 1960. Dirigido por Jean-Luc Godard.

A Felicidade não Se Compra (Título em Português); It's a Wonderful Life (Título Original). Estados Unidos, 1946. Dirigido por Frank Capra.

A Mulher Faz o Homem (Título em Português); Mr. Smith Goes to Washington (Título Original). Estados Unidos, 1939. Dirigido por Frank Capra.

All Watched Over By Machines of Loving Grace (Título Original). Inglaterra, 2011. Dirigido por Adam Curtis.

Älskande pa (Título Original). Suécia, 1964. Dirigido por Mai Zetterling.

Armageddon (Título Original). Estados Unidos, 1998. Dirigido por Michael Bay.

Batman Begins (Título Original). Estados Unidos, 2005. Dirigido por Christopher Nolan.

Batman – O Cavaleiro da Trevas (Título em Português); The Dark Knight (Título Original). Estados Unidos, 2008. Dirigido por Christopher Nolan.

Batman: O Cavaleiro da Trevas Ressurge (Título em Português); The Dark Knight Rises (Título Original). Estados Unidos, 2012. Dirigido por Christopher Nolan.

Blow-up (Título Original). Inglaterra, Itália & Estados Unidos, 1966. Dirigido por Michelangelo Antonioni.

Bravura Indômita (Título em Português); True Grit (Título Original). Estados Unidos, 2010. Dirigido por Ethan Coen & Joel Coen.

Brilho Eterno De Uma Mente Sem Lembrança (Título em Português); Eternal Sunshine of the Spotless Mind (Título Original). Estados Unidos, 2004. Dirigido por Michel Gondry.

Cidadão Kane (Título em Português); Citizen Kane (Título Original). Estados Unidos, 1941.

Confidential Report (Título em Inglês); Mr. Arkadin (Título Original). França, Espanha & Suíça, 1955. Dirigido por Orson Welles.

Deux Fois (Título Original). França, 1968. Dirigido por Jackie Raynal.

Die Abenteuer des Prinzen Achmed (Título Original). Alemanha, 1926. Dirigido por Lotte Reiniger.

Fury (Título Original). Estados Unidos, 1936. Dirigido por Fritz Lang.

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 *Bruxelles* (Título original). Bélgica & França, 1975. Dirigido por Chantal Akerman.

Homem-Aranha (Título em Português); Spider-Man (Título original). Estados Unidos, 2002. Dirigido por Sam Raimi.

Homem-Aranha 2 (Título em Português); Spider-Man 2 (Título original) Estados Unidos, 2004. Dirigido por Sam Raimi.

Homem-Aranha 3 (Título em Português); Spider-Man 3 (Título original) Estados Unidos, 2007. Dirigido por Sam Raimi.

Hulk (Título Original). Estados Unidos, 2003. Dirigido por Ang Lee.

Kárhózat (Título Original). Hungria, 1988. Dirigido por Béla Tarr.

Khaneh siah ast (Título Original). Irã, 1963. Dirigido por Forugh Farrokhzad.

Les statues meurent aussi (Título Original). França, 1953. Dirigido por Chris Marker & Alain Resnais.

Mädchen in Uniform (Título Original). Alemanha, 1931. Dirigido por Leontine Sagan e Carl Froelich.

O Ébrio (Título Original). Brasil, 1946. Dirigido por Gilda de Abreu.

O Gabinete do Dr. Caligari (Título em Português); Das Cabinet des Dr. Caligari (Título Original). Alemanha, 1920. Dirigido por Robert Wiene.

O Garoto (Título em Português); The Kid (Título Original). Estados Unidos, 1921. Dirigido por Charles Chaplin.

O Grande Ditador (Título em Português); The Great Dictator (Título Original). Estados Unidos, 1940. Dirigido por Charles Chaplin.

O Nascimento de Uma Nação (Título em Português); The Birth of a Nation (Título Original). Estados Unidos, 1915. Dirigido por D.W. Griffith.

Pearl Harbor (Título Original). Estados Unidos, 2001. Dirigido por Michael Bay.

Po zakonu (Título Original). União Soviética, 1926. Dirigido por Lev Kuleshov.

Portrait of Jason (Título Original). Estados Unidos, 1967. Dirigido por Shirley Clarke.

Quero Ser John Malkovich (Título em Português); Being John Malkovich (Título Original). Estados Unidos, 1999. Dirigido por Spike Jonze.

Robocop (Título Original). Estados Unidos, 1987. Dirigido por Paul Verhoeven.

Robocop (Título Original). Estados Unidos, 2014. Dirigido por José Padilha.

Sátántangó (Título Original). Hungria, Alemanha & Suíça, 1994. Dirigido por Béla Tarr.

Sedmikrásky (Título Original). Tchechoslováquia, 1966. Dirigido por Vera Chytilová.

Superman II (Título Original). Estados Unidos, 1980. Dirigido por Richard Lester.

Superman III (Título Original). Estados Unidos, 1983. Dirigido por Richard Lester.

Terra em Transe (Título Original). Brasil, 1967. Dirigido por Glauber Rocha.

The Big Heat (Título Original). Estados Unidos, 1953. Dirigido por Fritz Lang.

The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks (Título em Inglês); Neobychainye priklyucheniya mistera Vesta v strane bolshevikov (Título Original). União Soviética, 1924. Dirigido por Lev Kuleshov.

The Wind (Título Original). Estados Unidos, 1928. Dirigido por Victor Sjöström.

Three Songs About Lenin (Título em Inglês); Tri pesni o Lenine (Título Original). União Soviética, 1934. Dirigido por Dziga Vertov.

Transformers (Título Original). Estados Unidos, 2007. Dirigido por Michael Bay.

Triunfo da Vontade (Título em Português); Triumph des Willens (Título Original). Alemanha, 1935. Dirigido por Leni Riefenstahl.

Umberto D. (Título Original). Itália, 1952. Dirigido por Vittorio De Sica.

Women Art Revolution (Título Original). Estados Unidos, 2010. Dirigido por Lynn Hershman-Leeson.

Wanda (Título Original). Estados Unidos, 1970. Dirigido por Barbara Loden.