

# **RASTROS, RESTOS E RESÍDUOS, EM CHICAGO\***

## **Reflexões sobre crítica literária e estudos culturais**

Maria Luiza Scher Pereira\*\*

A fulgurante Magnificent Mile ("Milha Magnífica"), como é chamado o trecho arquimilionário da Avenida Michigan, em Chicago, EUA, termina praticamente na altura de dois notáveis monumentos arquitetônicos, que se defrontam. À esquerda, está a Water Tower, uma construção pequena, encimada por uma torre em estilo europeu do século XIX, cuidadosamente preservada em meio a um jardim, por ser tudo o que sobrou da antiga estação de água e do próprio centro da cidade, depois do arrasador incêndio de 8 de outubro de 1871, evocado como The Great Chicago Fire.

Reconstruída, Chicago é uma das grandes metrópoles dos Estados Unidos, a capital do meio-oeste americano, cuja prosperidade e vocação empreendedora se podem representar pelos seus mais famosos edifícios, o Sears Tower, o mais alto do mundo, e o John Hancock Building, que está situado precisamente em frente a Water Tower, contrastando com seus mais de cem andares esse resíduo do passado que o fogo fez desaparecer, praticamente sem deixar vestígios aos olhos atuais.

Se tomarmos a cidade como texto, a Chicago de hoje surge paradigmática na narrativa da nacionalidade americana, uma das mais hegemônicas do mundo (Degler, 1993), impelida do presente para o futuro pelo progresso que a transforma. O presente se constrói sobre o apagamento de outras chicagos: a dos gângsters e da violência mafiosa dos anos 30, que sobrevivem transformados em lenda que o cinema e a tv põem glamorosamente em circulação; ou a cidade subalterna dos negros, que desde o século passado subiram o Mississipi para fugir da repressão no Sul, cuja resistência sistematicamente silenciada permanece

---

\* Texto publicado parcialmente no Suplemento Literário nº 50, ago 1999, da Secretaria de Cultura de Minas Gerais.

\*\* Professora Adjunta de Literatura Portuguesa e Comparada da UFJF.

residual no *blues de Chicago*, tão emblemático quanto a Water Tower, que por sua especificidade de ritmos e tons colocam a cidade, ao lado de New Orleans e St. Louis, no cenário internacionalmente conhecido da boa música negra americana.

Resguardada pelo poder econômico e pela situação geográfica, a cidade parece ter exercido uma força integradora de tal ordem que sua fisionomia compósita e plural não é tão ostensiva, a não ser naturalmente nos traços físicos das pessoas, como a de outras cidades americanas como Nova York, Miami ou Los Angeles, cujos setores não *wasp* da população têm visibilidade social e cultural mais acentuada. A impressão mais forte que Chicago causa é a de que tudo funciona perfeitamente bem, pelo menos na aparência, pelo menos aos olhos circunstanciais do turista (no caso, de uma "turista acidental", em visita à cidade para um congresso acadêmico), apenas de passagem, e portanto sem acesso aos interditos dutos onde corre a rotina dos trabalhos e das vidas.

Chicago é uma cidade moderna, reconstruída que foi no século XX, e enriquecida com o fabuloso capital da prosperidade única dos Estados Unidos no mundo destroçado economicamente pela grande guerra de 14 a 45, conforme datação de Eric Hobsbawn no seu estudo sobre o nosso breve século XX (1996). Mas é também uma cidade pós-moderna, pós-industrial, na sua recuperada qualidade de vida, reflexo do desdobramento da atividade industrial básica da modernidade em outra igualmente rentável, mas muito mais *clean*, a atividade financeira do mercado de capitais, regulado por sua poderosa Bolsa de Mercadorias e Futuro, que diariamente anuncia ao mundo, qual será a cotação de abertura da bolsa de Wall Street em Nova York.

Traços de pós-modernidade estão na perfeita, até asséptica, organização do espaço urbano: nas margens totalmente ajardinadas do Lago Michigan; nos parques quase que permanentemente floridos, apesar dos invernos rigorosos; nos amplos espaços entre os prédios, onde se instalam, a céu aberto, grandes esculturas como a de Picasso e o maravilhoso flamingo de Calder, ao mesmo tempo provocativo no ferro vermelho, e suave na leveza de pássaro pousado.

Contudo, a pós-modernidade de Chicago exibe-se mais precisamente na sua estrutura arquitetônica: os edifícios modernos de tijolo e paredes, belos representantes dos anos 30 a 50, convivem com as torres levíssimas de alumínio e vidro, materiais que possibilitaram a vertiginosa altura dos setenta, oitenta e mais andares, e convivem ainda com os edifícios mais recentes, pós-modernos, que, sem abrir mão da funcionalidade do mesmo processo, ostentam, no entanto, a "assinatura" do arquiteto, que busca conferir a eles uma marca própria, uma subjetividade que os distinga, que os transforme numa obra assinada, "lida", citada pelo observador, dessa maneira interferindo criativamente no dominante "estilo internacional".

Segundo Hobsbawn, "a negação pós-modernista, que se fez sentir primeiro na arquitetura, cobriu os arranha-céus com frontões Chippendale (...) e os críticos que outrora viam no skyline espontaneamente formado

de Manhattan o modelo de paisagem urbana moderna, descobriram as virtudes do horizonte totalmente desestruturado”, um informe deserto povoado de detalhes, indicativo de que, em arquitetura, “de agora em diante, valia tudo.” (1996:498)

Na ponta oposta à Magnificent Mile, ainda na citada Avenida Michigan, um outro prédio chama atenção por destoar estilisticamente dos edifícios arrojadíssimos que inscrevem a cidade como referência no cenário da arte arquitetônica urbana. O prédio que destoia é o do Art Institute of Chicago, vetusto e sóbrio, no seu irretocável estilo neo-clássico. O Art Institute é um dos mais importantes museus de arte da América, um dos mais respeitados do mundo, com suas coleções riquíssimas de arte antiga e moderna, sobretudo ocidental e europeia, sendo, ainda, sempre mencionado, ao lado do Orsay de Paris, como museu de referência do impressionismo e do pós-impressionismo.

A galeria dedicada à pintura ocidental do século XX guarda numerosas surpresas, uma das quais passo a destacar. Há, entre várias telas de Picasso, uma de sua curta fase neoclássica, praticada por volta dos anos 20, da qual são representantes os famosos *Retrato de Olga na Poltrona* (1917), *Mulher Sentada* e *A flauta de Pã* (ambos de 1923).

Como nesses trabalhos, o que se encontra no Art Institute, intitulado *Mother and Child*,



é uma tela ainda figurativa, de tema aparentemente simples, que remete a uma cena harmoniosa, pela integração física das duas figuras, pela serenidade do rosto da mulher e, finalmente, pelo esquematismo do fundo da tela, dividido como se fosse um chão, um horizonte e um céu, as partes apenas cobertas de tons neutros. A criança, retratada numa posição infantil comum, segura o pé com uma das mãos, enquanto a outra se ergue, certamente para tocar o rosto da mãe, que a olha, compassiva. Feita a leitura, nada de muito especial nesse quadro, exceto por ser um Picasso, com sua inconfundível marca no anguloso

do nariz, nos membros volumosos, na morenice ibérica da mulher descalça, cujo vestido lembra as túnicas romanas. Nada, portanto, de muito especial, vamos passar adiante...

É impossível passar adiante, por enquanto. Uma tela (?), ao lado, chama a atenção.



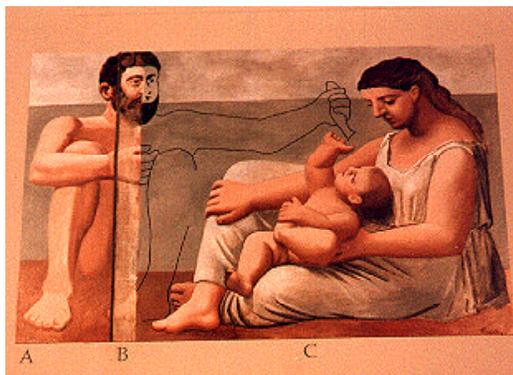
É desproporcionalmente pequena para a figura contida. Retrata um homem sentado, ou parte dele, ocupando todo o retângulo vertical, o que causa uma vaga sensação de desconforto no espectador do quadro, mais inquietante ainda do que a incompletude da figura nua e barbada, com a perna fletida, realçados a orelha, o braço sem mão e o pé, solidamente apoiado no chão.

Um quadro informativo vem a seguir, esclarecendo a história toda: a execução do projeto inicial desagradou o autor, que seccionou o quadro em dois, e completou o da mãe com a criança. Este foi depois adquirido pelo Art Institute, que terminou também ganhando do próprio Picasso, por ocasião da grande exposição do autor na cidade, no início dos anos 60, o pedaço que tinha sobrado do projeto inicial.

A presença do pedaço – antes mero resíduo da primeira versão, rejeitada, agora incluído na coleção do museu, tendo portanto conquistado estatuto de obra de arte, como o outro pedaço, mais nobre – obriga o espectador a reolhar o primeiro quadro. O olhar é o do desejo da totalização, de somar as partes, numa operação que reduziria dois a um, fechando a soma de duas diferenças, transformadas em uma identidade, a da família completa. Nesse ponto, sente-se uma espécie de frustração. Antecipando-se ao imaginário do espectador e por isso impedindo sua ativa participação no processo estético, que se dá pela dialética da recepção criativa, o quadro

informativo oferece, gratuita e empobrecedoramente, uma fotografia ampliada da junção dos dois quadros.

Pedagogicamente, o museu guia a curiosidade do observador pelo caminho ordenado e tranquilizador da completude, da homogeneização, da unidade, proporcionando-lhe o conforto da coisa pronta para o consumo imediato, mas privando-o do prazer instigante de só imaginar, sem ver, o que seria o resultado da aproximação das telas.



O trabalho pedagógico do organizador do museu não se limita contudo a mostrar ao espectador o que ele poderia desejar ver. O painel informativo, na fotografia do quadro radiografado, expõe, ainda, sob a inocente pintura neutra do fundo do quadro da mãe, o trabalho que Picasso tinha já feito e do qual ele mesmo tinha desgostado. O visitante recebe assim a narrativa de todo um processo dinâmico, desde a criação de uma obra de arte, a recepção, na própria instância de sua criação, passando pelo julgamento crítico, até a recriação da obra, tudo isso numa espécie de performance do mesmo Picasso, que atua como autor, receptor, crítico e recriador do seu próprio trabalho de arte.

Vamos observar então, mais uma vez, o conteúdo do quadro radiografado. Além de revelar o processo de criação, o raio x descobre no quadro da mãe restos do corpo do pai, que o ressemantizam. Vemos que o homem segura um peixe sobre o menino, e somos obrigados a reler o gesto de sua mãozinha erguida, corrigindo a leitura anterior, que agora, por causa dos rastros antes invisíveis, se revela equivocada.

A exclusão do homem da versão final do quadro pode sugerir diversas leituras. Pode, por exemplo, provocar alguma reflexão sobre o sentido possível desse corte do elemento masculino na obra de Picasso, um homem conhecidamente amador de diversas mulheres, muitas delas freqüentes modelos de sua extensa produção artística. Por outro lado, se podemos supor que o

homem excluído do quadro é o pai, e se podemos ler o seu gesto de mostrar o peixe como fronteiro entre o provimento da necessidade familiar e a oferta de diversão ao filho, então a leitura da obra poderia, à luz da carga simbólica desses elementos, articular-se também à análise dos centramentos culturais estudados pela teoria dos discursos e pela psicanálise. Não vamos por qualquer desses caminhos, mas, antes, voltamos à questão da técnica e da arte.

Em conhecidíssimo artigo, Walter Benjamin observa que a “era da reprodutibilidade técnica” transformou não só o modo de criar, mas também o modo como percebemos a realidade e sentimos a obra de arte (1987). Nesse caso específico vemos a técnica desvendar para o receptor o outro lado da obra de arte, o lado do processo, que interfere e modifica a leitura do produto. Uma série de atitudes que transcendem o *em si* da obra, atitudes como julgar, cortar, mas guardar o resto, doá-la ao museu, radiografar, unir, fotografar e expor o resultado, atitudes de vários sujeitos, redefinem o papel do próprio quadro *Mother and Child*: ele é na verdade um elemento numa rede composta de tantos outros que suplementam, sem concluir, a narrativa da obra, a construção frágil e movediça de seu sentido.

Visto por esse ângulo, o arranjo das peças proposto pelo museu remete nossa reflexão para o problema de que, hoje, o discurso crítico da arte deve considerar outras variáveis, além das contidas na imanência do trabalho estético, como, por exemplo, a interferência pessoal, o gosto, o juízo de valor, e, enfim, a emergência de qualquer manifestação da subjetividade.

Estamos, mais uma vez, diante do debate sobre o papel da arte e sobre a função do crítico nesse nosso tempo pós-moderno. A discussão do cânone e a refuncionalização das categorias hegemônicas, diante da emergência do novo ou do reconhecimento da voz do outro, é uma tarefa inevitável do crítico (e do professor de literatura) hoje.

Se, como afirma John Beverley, “a universidade e as instituições culturais como o museu são em si práticas culturais produtoras da subalternidade, não podendo o subalterno entrar nelas sem sofrer uma transformação” (1997:152), (como é o caso da inclusão pedagógica do resíduo de Picasso, ressemantizado pela instância legitimadora e aurática do Art Institute), devemos refletir sobre as maneiras de relacionar nosso trabalho crítico com os elementos de subalternidade.

O primeiro desafio é despir-nos o quanto possível dos centramentos teóricos construídos sobre a idéia de uma fronteira praticamente fixa e irremovível entre o tradicional e o moderno, e sobre a diferenciação corrente de estratos culturais: alta-cultura, cultura de elite, de um lado; culturas populares, de massas, ou massificadas, de outro. Esse desvestimento é um desafio que se renova a cada exercício a que nos dispomos, devido à dificuldade de abandonar posições largamente

legitimadas pelas instâncias de consagração dos cânones e dos valores, sentida inclusive por parte dos próprios produtores da indústria cultural. Para exemplificar, e mais uma vez tomando Chicago por referência, reportamo-nos, através de um comentário de Hobsbawn (1996:493), ao filme *Os intocáveis*, de Brian de Palma, um pastiche dos clássicos filmes americanos de polícia e ladrão.

Em 1987, Brian de Palma reconstrói a Chicago dos gangsters, mas não a partir deles próprios, e sim da comportada ótica do policial meritório, imbuído de valores morais e boas intenções. Na verdade cria não a representação da Chicago de Al Capone, mas a representação de um gênero, portanto ele também um código de representação, o hoje abastardado romance policial, consagrado pelas duas formas centrais de cultura do século XX, a literatura de massas e o cinema. A pretensão de sofisticação desse produto para consumo das massas está clara na reverência prestada pelo diretor ao erudito *Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, (de 1925), verdadeira obra-prima do cinema, cuja famosa cena do carrinho de bebê despencando na escadaria de Odessa é extensamente retomada. Fica evidente a bajulação do diretor a uma fatia de elite do público, já que a citação, aliás desnecessária à trama de *Os intocáveis*, é incompreensível como tal para todos os que não conhecem o filme anterior.

Se os próprios produtores da indústria cultural procuram, como no exemplo citado, a legitimação conferida pela elite intelectual, presumida consumidora de alta cultura, mais difícil ainda será para o intelectual abandonar o nicho do privilégio reconhecido. Para nós, intelectuais, as práticas da cultura subalterna não são geralmente sentidas como “a nossa cultura”, ou o são só em parte. Como observa John Beverley, “podemos leer a Proust y a la vez escuchar discos de Madonna o seguir una telenovela, y de hecho lo hacemos. Pero fuera de formas intermediarias e transicionales (...) las formas de cultura subalterna tienen en general solamente un valor “antropológico” para nosotros...” (1997:152).

Os estudos culturais, proponentes da prática investigadora, pela e dentro da academia, do cotidiano, do local, das pequenas histórias ao invés dos grandes romances, impõem que se reflita sobre o tratamento dado a essa prática e a essa matéria de cultura, em relação ao tratamento que vem sendo dado e que virá a ser dado à literatura. Observa-se, segundo Walter Mignolo, que se está produzindo uma transformação profunda do espaço intelectual “a raíz de la configuración de una razón postcolonial”, não só no lugar da prática crítica na esfera pública, mas, também como solo de uma “luta teórica” na academia (Mignolo, 1997:347).

Os deslizamentos entre categorias como o culto e o popular, o central e o periférico, o global e o local, a identidade e a alteridade, e o reconhecimento da coexistência de elementos de cultura nas posições dominante, residual ou emergente, para usar termos de Raymond Williams (Sarlo, 1997:92), acentuam aqueles desafios postos aos intelectuais, a que já nos referimos, como por

exemplo o do abandono da teoria literária como orientadora privilegiada da tarefa da crítica pós-estruturalista.

A crítica proposta pelos estudos culturais corrige as visões homogenizadoras que por longo tempo ignoraram o heterogêneo e o híbrido, elegendo como se totalidade fosse o que era apenas um aspecto da produção cultural de um país ou de uma sociedade. O próprio conceito moderno de nação, iluminista, exclui tudo aquilo que não se encaixa na “comunidade imaginada” que os idealismos constroem. A produção de teoria e prática, o exercício de conceitualização que se vem construindo a partir de noções como pós-modernidade, pós-colonialismo, hibridismo, multiculturalismo, todas elas desarticuladoras do discurso hegemônico da modernidade, são hoje atividade intelectual intensa, dentro e fora da academia, como atesta a veiculação do assunto até em jornais de grande circulação.

Alguns estudos, já bastante conhecidos, são referências teóricas indispensáveis ao acompanhamento dos debates sobre os estudos culturais, como os de Nestor Garcia-Canclini, sobre hibridismo e sobre as estratégias encontradas pelas culturas híbridas para se movimentar, entrando e saindo, nas fronteiras da modernidade; de Homi Bhabha, sobre a discussão do conceito moderno de nação, e sobre a condição pós-colonial; de Edward Said, sobre a presença do que ele chamou de orientalismo na arquitetura discursiva hegemônica da cultura ocidental; finalmente, e para ficar apenas em poucos nomes, de Benedict Anderson, sobre a imaginação que sustenta o pacto das nações e das comunidades. São todos expressões do pensamento teórico que desloca categorias e conceitos, a partir da prática crítica exercida no interior mesmo da academia.

Em sintonia com todas essas questões teóricas, sem entretanto deixar de refletir sobre os desdobramentos da tendência desconstrutivista que pôde também cunhar o polêmico termo “pós-literatura” (Beverley, 1997:75), Beatriz Sarlo propõe que o intelectual se aproxime do produto de cultura, seja ele de alta-cultura ou de cultura popular, com o que definiu como “olhar político”, sensível à diferença e ao novo. Esse olhar político se fixa “justamente nos discursos, nas práticas, nos atores, nos acontecimentos que afirmam o direito de intervir na unificação, ostentando, diante dela, o escândalo de outras perspectivas” (Sarlo, 1997:60).

É a partir desse tipo de olhar que se pode compreender o sentido da convivência, no campo de trabalho recortado pelo crítico pós-estruturalista, da ficção e do testemunho, da música erudita e da popular, do quadro e do desenho, do texto literário e do comentário feito na margem, do estético e do subjetivo, do artístico e do pessoal. Na mesma direção, são campo de mirada desse “olhar político” a academia, com seus congressos inteligentes, e os museus, com seus tesouros artísticos, mas também as ruas com seus restos e resíduos, a cidade com seus rastros.

O espaço aberto para a “máxima visibilidade das diferenças” é aquele onde se renova a negociação entre esquecimento e memória que, ainda segundo

Beatriz Sarlo, preside a vida das sociedades (1997:34). Os resíduos, os restos, o subalterno, o inatural, os monumentos refuncionalizados do passado, como a Water Tower de Chicago, o quadro e o pedaço do quadro do Art Institute, os traços da resistência cultural dos negros e dos marginais, no *blues* e na memória eventualmente resgatada pela subcultura, como no filme comercial de Brian de Palma, também são elementos motivadores e desencadeadores da reflexão intelectual e da atividade crítica.

Para concluir, o que continua sendo eticamente válido e sempre desejável, em última instância, é que, diante dessas já não ignoráveis diferenças que, de resto, se impõem, o intelectual inclua em sua tarefa a reflexão sobre as desigualdades, que elas também supõem. “Não parece desejável”, diz Beatriz Sarlo, “apenas a celebração de sua criatividade ou de sua vitalidade” (1997:62). Com ela concorda, em outras palavras, Carlos Garcia-Bedoya, em *paper* apresentado no referido congresso acadêmico, cujo tema foi precisamente o lugar teórico dos estudos culturais, frente aos poderosos e canônicos saberes disciplinares: “aspiramos sin duda a preservar las diferencias, pero también a poner fin a las desigualdades”.

Com ambos sem dúvida concordamos, quer olhemos a partir de Chicago ou a partir de um ponto qualquer da América Latina, agora finalmente habilitada, pelo deslocamento de tantas centralizações, a se apresentar como lugar competente de enunciação do discurso produtivo, seja ele teórico, crítico ou criador.

## Referências Bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Magia e técnica, arte e política*. 3ª ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- BEVERLEY, John. **Una modernidad obsoleta: Estudios sobre el barroco**. Caracas: Fondo Editorial A.L.E.M., 1997.
- BHABHA, Homi. **Nation and narration**. London: Routledge, 1993.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Híbrid Cultures: Strategies for entering and leaving modernity**. 3ª ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- DEGLER, Carl N. *Um desafio ao multiculturalismo. Diálogo*, nº 1, vol. 26, Rio de Janeiro, Consulado Geraldo dos E.U.A., pp. 36 a 40, 1993.
- HOBBSBAWN, Eric. **Era dos extremos**. Trad Marcos Santarrita. 2ª ed. São Paulo, Cia das Letras, 1996.

- MIGNOLO, Walter. *apud* RICHARD NELLY. *Intersectando Latinoamérica com el Latinoamericanismo*. **Revista Iberoamericana**. nº 180, Santiago, Chile: Julio/Setiembre 1997, pp. 345 a 362.
- SAID, Edward. **Orientalismo**. São Paulo: Cia das Letras, 1989
- SARLO, Beatriz **Paisagens imaginárias**, Trad. Rubia P. Goldoni e Sérgio Moenia. São Paulo: EDUSP, 1997.