

O CAMPO LITERÁRIO NO ESPAÇO PÓS-COLONIAL

THE LITERARY FIELD IN THE POSTCOLONIAL SPACE

Josiclei de Souza **SANTOS**¹
Tatiana Cavalcante **FABEM**²

Resumo: Este trabalho analisa o campo literário, fazendo uma reflexão sobre a atualidade da questão na realidade pós-colonial brasileira, abordando a perspectiva da produção de livros artesanais, aqui chamados de livros auráticos, a partir do conceito benjaminiano de aura na obra de arte no tempo industrial.

Palavras-chave: Aura. Campo literário. Pós-Colonialidade.

Abstract: This work analyzes the literary field, making a reflection about the present question in the Brazilian postcolonial reality, approaching the perspective of the production of handmade books, it's called a auratics books here, from the Benjaminian concept of aura in the work of art in industrial time.

Keywords: Aura. Literary field. Post-Coloniality.

Qual o interesse em se refletir sobre produção artesanal de livros em tempos de revolução pós-industrial? Este texto tenta fazer algumas ponderações sobre a questão, a partir de uma reflexão alicerçada principalmente em Walter Benjamin, mas buscando mostrar que, passados mais de setenta e cinco anos da morte do autor, processos apontados pelo mesmo como definitivos na modernidade, como a perda da aura e a produção industrial de obras de arte, nos países pós-coloniais, são questões ainda hoje complexas, que requerem uma reflexão que leve em consideração a diferença dessas realidades em relação à Europa, onde tais processos foram inicialmente apontados. Como exemplo diferencial, mostrar-se-á a produção de livros de conteúdo literário confeccionados semiartesanamente na Amazônia em pleno século XXI. Um elemento fundamental para estas reflexões é a consciência de que o desenvolvimento da modernidade não se deu de forma homogênea e universal. Isso porque capitalismo que o impulsionou no espaço pós-colonial teve histórias diferenciadas em relação aos seus ditos centros emissores. No caso da América Latina, segundo Canclini (1990), nossa entrada na modernidade foi marcada por uma “heterogeneidade multitemporal” (p.74).

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguística e Teoria Literária da Universidade Federal do Pará (UFPA). Professor assistente da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). Endereço eletrônico: josicleisouza@yahoo.com.br.

² Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Endereço eletrônico: tatifabem@hotmail.com.

A entrada do Brasil na modernidade, após a independência e a proclamação da república, na passagem do século XIX para o XX, não se deu com a substituição de um modelo de sociedade tradicional e arcaico por um moderno. Na referida passagem persistiram problemas sociais característicos da antiga ordem. Segundo Stuart Hall (2006), essa é uma particularidade de muitas ex-colônias, o que dá ao prefixo pós não uma significação de superação do moderno, mas de entrada diferenciada neste, sem a superação total de muitos elementos da ordem arcaica. Essas não superações que influenciaram nas bases infraestruturais do país tiveram reflexo no campo superestrutural, mais especificamente no campo da arte, e em particular na Literatura, que precisa antes de tudo de uma população letrada para existir, o que não se deu na referida passagem, inibindo, assim, a formação de um campo artístico autônomo. O contexto descrito artisticamente corresponderia no Brasil ao nosso primeiro Modernismo. Segundo ainda Canclini, um segundo momento se deu a partir da segunda metade do referido século, em que um nicho tinha acesso à arte dita culta enquanto amplas camadas burguesas, da classe média e popular consumiam uma produção cultural de massa, controlada por grandes corporações de comunicação, como, no Brasil, a rede Globo (1996).

Mesmo se estando vivendo em pleno século XXI, temos problemas que persistem no país, passados mais de cem anos, como o já citado problema da falta de leitura literária, mas é preciso também se perceber que os problemas ligados aos desenvolvimentos do campo literário são regionalmente diferenciados, o que requer uma leitura que não homogeneíze tal campo em todos os estados do país. Vejamos alguns dados sobre a questão da leitura coletados em 2011.

Segundo os dados obtidos, temos no Brasil 88,2 milhões de leitores, ou seja, 50% da população – 7,4 milhões a menos do que em 2007, quando 55% dos brasileiros se diziam leitores. Será o preço do livro o que lhes impede o acesso às obras? A pesquisa aponta que não. O preço fica em 13º lugar como razão para se ler menos do que se lia antes, com 2% dos entrevistados. A falta de interesse fica em primeiro lugar, com 78% e a falta de tempo em segundo, com 50%. (PANSA, 2011 p. 9)

Se se tratasse de uma pesquisa sobre a leitura especificamente literária, talvez o quadro ficasse ainda pior. Vemos que o problema principal não é preço do livro. Isso nos leva a outra reflexão, a de que mesmo um possível aumento do poder aquisitivo por parte da população não necessariamente significasse um aumento no número de leitores, como bem frisou Celso Furtado,

(..) a qualidade de vida nem sempre melhora com o avanço da riqueza material de um povo. (...) A elevação do nível material está longe de ser seguida automaticamente de melhoras nos padrões de vida cultural. (...) a tendência predominante é para a reprodução da estratificação social herdada do passado. (FURTADO, p. 109, 2012)

Nesse quadro nacional já bastante ruim, o norte ocupa o menor índice regional de leitores do Brasil. Como mostrado, tal problema é histórico, e suas raízes remontam ao nosso processo de colonização e à sua influência no processo de formação do país, se refletindo no atraso da educação brasileira.

A situação pode tender a piorar ainda mais em um tempo em que os mecanismos de comunicação como a televisão, o rádio e principalmente a rede mundial de computadores, numa avalanche de informações, diminuem e muitas vezes restringem o contato com o universo escrito a uns poucos dígitos (LOBO, 2008), gerando a pós-alfabetização, marcada por um contato superficial com o texto escrito, em que os processos de interpretação são substituídos por leituras rápidas e fáceis.

No que diz respeito à rede mundial de computadores, em uma primeira leitura, pode-se argumentar em favor da mesma que esta possibilita que uma quantidade antes impensável de obras digitais esteja à disposição de muitos, e com uma capacidade de armazenamento nunca antes vista, o que é verdade. No entanto, podemos dizer que o mesmo suporte que facilitou a vida de quem gosta de ler Literatura, pela sua dinâmica de informações aceleradas, seguindo o ritmo veloz da modernidade pós-industrial, educa os possíveis novos leitores a textos curtos, de fácil interpretação, o que distanciaria os mesmos, por exemplo, de muitos textos poéticos, cuja leitura requer um certo tempo de fruição. Já os programas de televisão e de rádio, com exceção talvez das rádios e TV educativas, pelo seu compromisso com o consumo fácil e rápido, veem no livro literário um produto de difícil absorção e, portanto, avesso aos interesses dos seus patrocinadores, priorizando, assim, produtos culturais de massa, como afirma Canclini.

O sistema educacional, por sua vez, devido à sua finalidade cada vez mais tecnicista e profissionalizante, tem deixado a Literatura de lado (COMPAGNON, 2009). Nesse contexto de pós-alfabetização em uma realidade pós-colonial, como ficaria aquilo que Pierre Bourdieu chamou de campo literário? Antes façamos uma breve exposição sobre o que seria o mesmo. Segundo o referido estudioso, o campo literário é formado por escritores, críticos, professores, editores, agentes, leitores, dentre outros, e é marcado pela dinâmica da disputa de diferentes grupos, em que nenhum possui o poder totalizante sobre o mesmo. Percebe-se que o campo demanda uma rede complexa, com a profissionalização do escritor dentro de uma rede autônoma (BOURDIEU, 1996), o que já vai de encontro a muitas realidades latino-americanas. Como afirma o poeta Afonso Romano de Sant'Anna, Paris tem mais de 1.500 livrarias, enquanto que esse número corresponde aproximadamente ao que temos em todo o país (SANT'ANNA, 2000). Afunilando este estudo para o lugar de nosso interesse, pensemos na pergunta sobre o campo literário no norte do Brasil, em que um exemplo da dificuldade em se pensar o campo literário é a

já quadringentenária capital amazônica Belém, que, para uma população de aproximadamente dois milhões de habitantes, possui 23 livrarias, sendo muitas distribuidoras de livros apenas didáticos, o que é um reflexo da pouca difusão do hábito da leitura entre a sua população, e mais especificamente da leitura literária. Um outro sinal desse quadro difícil para o desenvolvimento do campo literário diz respeito ao mercado editorial, que é quase inexistente, afora algumas poucas pequenas editoras que sobrevivem a muito custo. Por último, temos as instituições formais de ensino, que têm se mostrado como um mecanismo ineficiente na formação de leitores. E note-se que estamos falando do quadro da capital de um Estado; em outros municípios da região a situação muitas vezes piora bastante. Desse modo, a consolidação do campo literário sofre um sério impedimento.

Muitos escritores, como estratégia de sobrevivência fazem aquilo que Canclini disse ser comum, adentrando no funcionalismo público ou no mundo do jornalismo, publicando por meio de editais de prêmios literários nacionais e estaduais. Mas mesmo quando isso acontece, ainda se sofre o sério problema da distribuição e circulação de obras, bem como de uma crítica que se interesse por apreciar tal produção.

Uma possibilidade encontrada por alguns autores e autoras para escapar aos impedimentos do quadro traçado acima, no que diz respeito ao campo literário, é a produção semiartesanal de obras literárias. Mas como seria possível a sobrevivência de uma produção literária de modo semiartesanal em uma época de produção pós-industrial de objetos culturais, mesmo em um espaço pós-colonial, quando até mesmo o livro material enquanto suporte parece estar sendo questionado? Para se compreender tal reflexão, é preciso voltarmos a um texto fundamental para se entender a obra de arte na modernidade, e que, como veremos, se relaciona tangencialmente ao conceito de campo literário, *A obra de arte na época das suas técnicas de reprodução*, de Walter Benjamin.

A aura na época das técnicas de reprodução

Para abordarmos a questão do livro, que neste trabalho, a partir da leitura benjaminiana, chamou-se de aurático, na contemporaneidade, é necessário primeiramente abordarmos ainda que brevemente o conceito de aura em Benjamin. Na primeira metade do século XX, Walter Benjamin escreveu o seu hoje famoso ensaio *A Obra de Arte na Época das Suas Técnicas de Reprodução*³, demonstrando a transformação na representação da obra arte na modernidade, a partir das modificações técnicas de produção em escala industrial de objetos artísticos. Essas

³ O título aqui dado é por seguirmos a tradução de José Lino Grünnewald.

transformações se ligam também a transformações infra e superestruturais na sociedade europeia, influenciando no consumo e na percepção do que seria a arte.

Uma marca principal dessa transformação, segundo o autor, seria a perda da aura. Esta aura seria o sentido de autenticidade, herdado do valor de culto. Essa autenticidade se relaciona com o conceito de obra única e original, marcada pela dinâmica da duração. Outra marca seria sua característica manufaturada, não industrial, o que interessa para a leitura sobre o livro aurático. Tais características se encaixam nas pinturas. Em lugar dessa unicidade e duração, a obra na época da reprodução técnica seria marcada pela possibilidade de reprodução infinita, cujo exemplo seria a fotografia. Esse tipo de obra é construído não mais para um único comprador, envaidecido de possuir um original. O original feito manufaturadamente não mais existiria. Em seu lugar surgiriam milhares de exemplares para o consumo imediato das grandes massas. O autor dá como exemplo maior desse consumo coletivo das massas o cinema, cujo grande investimento demanda um retorno em grandes cifras somente possível pelo seu grande alcance de consumo. Outra marca da aura, segundo Benjamin, é o *hic et nunc* de algumas realizações artísticas, em que se destaca sua impossibilidade de reprodução, já que cada performance, ainda que semelhante a outra, é única, como no caso do teatro e da dança.

A ausência de uma obra original em Literatura, linguagem que nos interessa neste trabalho, antecede em muito o período focalizado por Benjamin no seu ensaio, remontando o surgimento da imprensa no século XV. Mas o aprimoramento técnico da confecção de livros àquela época não aboliu de todo os elementos manufaturados. Foi o avanço tecnológico surgido após a revolução industrial que acabou com o que restava de manufatura; e não somente isso. Tais avanços tecnológicos, segundo Benjamin, teriam diminuído a diferença entre leitores e escritores, possibilitando àqueles a chance de expressar-se publicamente, o que antes era uma exclusividade de um grupo seleto de escritores.

Benjamin já adiantava naquela época o que acontece hoje massivamente nas redes sociais, com seus estímulos para a expressão de opinião com perguntas do tipo “no que você está pensando?”. No entanto, é possível perceber em Benjamin um otimismo com relação às transformações tecnológicas no que diz respeito às possibilidades de acesso à criação e ao consumo de arte, o que não seria compartilhado por Adorno, filósofo contemporâneo seu, que denunciaria o fetichização dos produtos artísticos na sociedade de consumo, o que de fato aconteceu (ADORNO, 1991). No entanto, mesmo as críticas adornianas estão situadas em uma realidade que não era igual à realidade dos países pós-coloniais, o mesmo podemos dizer da leitura da aura de Benjamin. Nos países onde as teorias desses autores foram pensadas, a revolução pós-industrial foi antecedida por transformações de modernização que, como vimos

no caso latino-americano, e mais especificamente no Brasil, com destaque para o norte, somente parcialmente se realizaram.

Mas agora, voltando a Benjamin, a despeito do inquestionável valor de sua leitura sobre a morte da aura, algumas de suas previsões não se consumaram de todo. Um exemplo disso é o caso da pintura, que se ligaria à concepção de arte anterior à industrialização. Tal linguagem artística, ao contrário do que previra o teórico, não cairia em decadência; ao contrário, após a segunda guerra, o mercado de arte ampliou-se, para além da Europa, para os Estados Unidos e hoje em dia para o oriente (ZOLBERG, 2006). Por outro lado, acompanhando a reprodutibilidade técnica e ampliando-a, muitas pinturas podem agora ser acessadas em reproduções materiais ou virtuais em diferentes partes do globo. Teria então acontecido de modo definitivo a perda da aura apontada por Benjamin? É o que discutiremos a seguir.

Decadência ou transformação da aura?

Se Benjamin afirma a perda da aura na modernidade, outro autor afirma que esta foi, não perdida, mas transformada. Desse modo, a antiga aura benjaminiana se junta à aura do consumo, levando a fetichismos nunca antes imaginados. A transformação da antiga aura benjaminiana em uma aura ligada ao consumo foi abordada por Giorgio Agamben.

Benjamin, embora tenha percebido o fenômeno (da aura) através do qual a autoridade e o valor tradicional da obra de arte começavam a vacilar, não se deu conta de que a “decadência da aura”, com a qual ele sintetizava este processo, não tinha, de modo algum, como consequência a “liberação do objeto de sua bainha cultural” e a sua fundamentação, a partir daquele momento, na práxis política, mas sim a reconstituição de uma nova “aura”, mediante a qual o objeto, recriando e até exaltando ao máximo, noutra plano, a sua autenticidade, se carregava de um novo valor, perfeitamente análogo ao valor de troca que a mercadoria acresce ao objeto. (AGAMBEN, 2012, p.78)

Concordamos com a afirmação de uma outra aura que se seguiu à modernidade e à globalização do capitalismo, em consonância com o valor de troca, no entanto, acreditamos que os processos de auratização com as características que Benjamin dizia estarem em decadência não deixaram de existir totalmente, pois parecem ressurgir mesmo sobre obras e objetos produzidos sob a lógica da reprodução em larga escala industrial. Como exemplo de tal afirmação podemos citar um fenômeno não percebido por Benjamin, talvez por ainda estar ele vivendo nas primeiras décadas da reprodução técnica de objetos estéticos no século XX: a reauratização de objetos surgidos dentro da própria reprodução técnica. Desse modo, vemos a sobrevivência da aura benjaminiana na modernidade pós-industrial, mesmo afirmando Agamben que a mesma desapareceu em nome do surgimento de um outro tipo de aura. Uma das marcas dessa

reauratização é a substituição da dinâmica do “próximo”, característica da mercadoria, de consumo imediato, pela dinâmica do longínquo, que remete ao valor de culto, que deu origem à valorização do original. Assim, a antiga dinâmica da unidade e da duração substitui a dinâmica da reprodução infinita. Isto explicaria o culto por carros e vinis antigos, primeiras edições de obras literárias há muito esgotadas, e outros itens de colecionadores. Ou seja, objetos nascidos na reprodução técnica, mas agora de produção esgotada, não estão assim tão próximos de todos os consumidores, tornando-se objetos raros, aproximando-os do sentido de exclusividade do autêntico antes da reprodução técnica. Assim, o valor de culto se desloca para objetos cuja possibilidade de reprodução está fora do alcance. Percebe-se então que a dimensão do sagrado presente no valor de culto que o homem moderno abandonou resiste auratizando objetos nascidos na dinâmica da própria reprodução técnica.

Percebe-se então que, na modernidade, nem a aura entrou definitivamente em decadência, havendo ainda objetos cujo valor de culto ainda sobrevive, nem tampouco foi definitivamente transformada na aura da mercadoria, como afirma Agamben. A temporalidade da aceleração e a dinâmica do próximo, embora predominante, coexiste ainda hoje com a temporalidade do valor de culto da antiga aura.

Há outra característica da aura benjaminiana, esta por sua vez presente nos livros que neste trabalho chamou-se de auráticos, sendo favorecida pelas próprias novas tecnologias: a produção não industrial, ou seja, em pequena escala, com características que misturam tecnologia de reprografia e trabalho manufaturado. Esse trabalho semimanufaturado se tornou uma saída para alguns autores em realidades pós-coloniais publicarem.

Antes de se abordar a questão das revistas e livros auráticos, é preciso inicialmente um aparte para dizer que ela já não é novidade no Brasil. Tal produção já foi consagrada com a chamada poesia marginal na década de setenta, em meio a um contexto político de repressão política, numa estratégia não mais de cotidianizar a revolução, mas de revolucionar o cotidiano. É um momento de explosão descentrada de vozes poéticas, negras, feministas, contraculturais, dentre outras (PEREIRA, 1981). Alguns dos poetas surgidos em meio a esse cenário de censura foram mais tarde incorporados ao cânone literário oficial, já figurando até mesmo em livros didáticos, como Paulo Leminski, Ana Cristina César, Chacal, dentre outros.

A facilidade em se confeccionar o livro, à base do mimeógrafo fez surgir naquele momento uma grande proliferação de escritores, como previra Benjamin ao afirmar sobre a descentralização da criação, e ao mesmo tempo uma expansão daquilo que Bourdieu chamou de o não monopólio do campo literário. Muitos criaram grupos, performances e happenings. Assim a Literatura, principalmente a poesia, ganhou espaços para além dos espaços comuns ao campo,

como editoras, salas de aula, cadernos jornalísticos e prateleiras de livrarias, e foi também para as praças, teatros, galerias, praias, corredores de universidade, dentre outros. Mas essa reterritorialização da poesia também trouxe ao mesmo tempo o risco da centralização da atenção do público no autor, ficando em segundo plano algumas vezes o processo criativo. Tal risco foi tão real que Paulo Leminski, um poeta da época, que ironicamente seria no ano de 2014 um raro caso de livro de poesia na lista dos mais vendidos, negou a si o rótulo de marginal, por afirmar que essa geração, em meio à qual o mesmo surgira como poeta, caiu no modismo e deixou de lado o apuro no fazer poético, para viver a hedonista performance do poeta marginal, afirmando Leminski em entrevista se sentir por isso mais próximo do Parnasianismo do que da geração do mimeógrafo (PEREIRA, 1981).

A despeito das críticas sofridas, a geração do mimeógrafo inegavelmente trouxe como ensinamento uma outra estratégia de confecção e circulação de obras, expandindo o estreito, concorrido e convencional campo literário brasileiro.

O livro aurático

Como previu Benjamin em seu ensaio, a facilitação da produção de obras pelo avanço tecnológico proporcionou a que muitos pudessem se expressar, em uma dimensão que o autor àquela época talvez jamais imaginasse, seja de modo material, em livros, revistas, fanzines, jornais, dentre outros, seja de modo virtual, por meio dos blogs e outras ferramentas das redes sociais virtuais.

A tecnologia não somente ampliou a possibilidade de expressão, como bem foi percebido durante a geração do mimeógrafo, como atualmente proporcionou que a inicial precariedade de acabamento das edições não industriais fosse superada. Hoje tal precariedade, se existe, é mais por opção estética, como alguns fanzines que incorporam a cultura punk. Programas de editoração, de formatação de capa, dentre outras inovações, como as de reprodução, antes somente acessíveis às editoras industriais agora estão à disposição de todos, em gráficas que trabalham com pequenas reproduções, as chamadas gráficas rápidas.

Apesar da aproximação em termos de apresentação dos trabalhos, algumas diferenças se mantêm entre o livro em escala industrial e o livro artesanal ou livro aurático. A primeira diferença diz respeito à questão da produção em pequena escala. Desse modo, a possibilidade de apresentação material do livro artesanal se aproxima do livro feito em escala industrial, mas sem a necessidade da grande tiragem, ainda fora do alcance de muitos autores interessados em publicar. Além da tiragem em pequena escala, outra característica é a técnica de composição pré-industrial,

ainda com grande parte da confecção das obras manufaturada, lembrando os livros surgidos quando da origem da invenção de Gutemberg. A reunião das páginas, o corte e a confecção de capa são feitos muitas vezes no domicílio dos criadores. Há também os que optam por juntar à reprodução a técnica da colagem, consagrada já desde o Dadaísmo, utilizada, por exemplo, por Patrícia Andrade, poeta de Macapá. O trabalho com a técnica da colagem traz a aproximação com a ideia de original. Esta se aprofunda, pois o trabalho artístico sobre cada exemplar faz com que cada capa seja única, como é o caso do já referido trabalho de Andrade, remetendo essa exclusividade ao valor de culto, pela sua não reprodutibilidade.

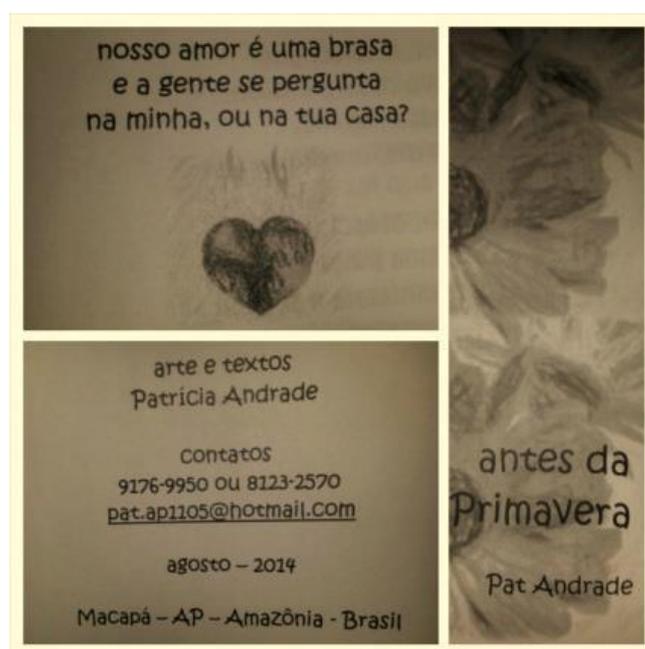


Figura 1- páginas de livro artesanal de Patrícia Andrade.

O texto acima, da referida autora, mostra uma influência da chamada poesia marginal, com um tom de humor e erotismo, inovação comum a muitas autoras da geração do mimeógrafo. A poeta é conhecida na referida cidade por circular no meio boêmio, divulgando sua obra. E tem a ver com essa circulação uma outra marca desse tipo de produção, que é a possibilidade das relações interpessoais entre autor e leitores.

Para contornar o difícil quadro que impede a circulação das suas obras, esses escritores e escritoras, como já dito, elegem como possíveis espaços de venda locais em que circulam sujeitos ligados à fruição de outros objetos artístico-culturais, como determinados bares, galerias, praças, saraus, teatros, universidades e outros espaços frequentados por um público ligado de alguma forma à arte. Bourdieu mostra que esse meio em sua origem foi uma saída existencial estética em relação à vida burguesa.

O estilo de vida boêmio, que sem dúvida trouxe uma contribuição importante na invenção do estilo vida de artista, com a fantasia, o trocadilho, a blague, as canções, a bebida e o amor sob todas as suas formas, elaborou-se tanto contra a existência bem-comportada dos pintores e dos escultores oficiais quanto contra as rotinas da vida burguesa. (BOURDIEU, 1996, p.72)

A inserção da poesia distribuída pelo próprio autor nesses lugares descontrói a representação de pequeno nicho institucional que na América Latina ganhou a Literatura, como afirma Canclini (1990), principalmente na região norte do Brasil. O escritor, ao deixar de ser apenas o flaneur, para se tornar o flaneur vendedor de livros, abandona assim a imagem de ser retirado das contingências e movimentos do mundo, estereótipo consagrado do escritor desde Baudelaire e Flaubert, para assumir a imagem de operário da noite, para usar uma expressão do poeta Ruy Barata, quando referiu-se aos músicos que tocavam nas noites de Belém. Sobre a representação do intelectual, afirma Bourdieu,

Sua ociosidade é um trabalho e seu trabalho, um repouso; (...). Ele é sempre a expressão de um grande pensamento e domina a sociedade". A familiaridade e a cumplicidade impedem-nos de ver tudo que é posto em jogo em um texto como esse, ou seja, o trabalho de construção de uma realidade social da qual participamos mais ou menos como intelectuais por pertinência ou por aspiração e que não é outra que não a identidade social do produtor intelectual. (BOURDIEU, 1996, p.73)

Desse modo, o criador do livro aurático, em um espaço com um tímido campo literário se torna o produtor intelectual e vendedor-flaneur. A circulação de tal produção, que durante a poesia marginal significaria apenas o gesto político de questionamento do cânone instituído, no norte do Brasil assume também uma estratégia de resistência à precariedade do próprio campo literário. Vê-se então que a inserção dos poetas com seus livros auráticos nos ambientes referidos também é importante pela relação interpessoal proporcionada pelo livro aurático, visto que o mesmo estabelece uma maior empatia e proximidade entre autor e leitor, proximidade diferente daquela do consumo no campo literário convencional, em que o autor, apesar de circular no meio artístico tem uma relação indireta com o público, estando presente via obra comercializada. Esta aproximação direta entre autor e público é algo que a aura da obra de arte transformada em mercadoria não pode mensurar. Assim, a circulação de obras nesses espaços oportuniza um alcance para além do universo que muitas vezes se orienta por pequenos artigos de críticos e apresentações de especialistas (que na academia se arriscam mais a escrever sobre autores já canonizados devido a esses poderem se tornar mais rapidamente capital científico).

Observe-se que a possibilidade de alcançar leitores fora do meio acadêmico não significa o abandono ou a negação do cânone, ao contrário, ela também possibilita a colocação em

movimento e atualização do mesmo pela inserção de novos autores e pela ampliação do público leitor.

Um problema às vezes enfrentado pelo autor do livro aurático é nossa tradição que nos educa para entender como livro apenas aquele confeccionado em escala industrial, desprestigiando assim tanto a feitura artesanal quanto o modo de circulação do livro aurático, já que a invenção do campo literário, como bem afirmou Bourdieu, colocou sobre o autor uma aura de ser avesso a comércios que não sejam os simbólicos literários. O que se esquece é que muitas grandes obras tiveram sua primeira edição de forma quase artesanal, em pequenas tiragens, e que seus autores, diferentemente do mito do escritor retirado dos movimentos das multidões cujo reconhecimento seria uma inevitabilidade pelo seu talento, conseguiram um destaque posterior não apenas pelo talento literário do seu autor, mas também por iniciativas de publicações semiartesanalais, pedidos de indicações, negociações com agentes, livreiros, editores, mecenas, dentre outros, como é o caso de Hemingway e de outros autores. Este mito busca muitas vezes devolver um ar aristocrático ao escritor, pelo distanciamento que o mesmo aparenta em relação à lógica vulgar do consumo.

Diferentemente da aura aristocrática e antimercadológica, o risco dessa exposição pública do escritor pode ser a insinuação de uma aureola, que transforma o artista em mito a ser cultuado, contaminar o autor que circula nesses espaços, dando-se mais atenção ao autor em relação à obra, como percebemos haver alertado Leminski na década de 70, em que muitos criaram sobre si uma aureola marginal. Contra esse risco, vale a leitura do poema em prosa baudelairiano *A perda da aureola*, que trata sobre um poeta deixou cair sua aureola no meio da rua e que assim a perdeu, trazendo a imagem de um poeta que se confunde anonimamente com o fluxo da cidade.

“Olá! O senhor por aqui, meu caro? O senhor nestes maus lugares! O senhor bebedor de quintessências e comedor de ambrosia! Na verdade, tenho razão para me surpreender!”

“Meu caro, você conhece meu terror de cavalos e viaturas. Agora mesmo, quando atravessava a avenida, muito apressado, saltando pelas poças de lama, no meio desse caos móvel, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um brusco movimento, escorregou de minha cabeça e caiu na lama do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me arriscar a quebrar uns ossos. E depois, disse para mim mesmo, há males que vêm para o bem. Posso, agora passear incógnito, cometer ações reprováveis e abandonar-me à crapulagem como um simples mortal, E eis-me aqui, igual a você, como você vê.”

“O senhor deveria, ao menos, colocar um anúncio dessa auréola ou reclamá-la na delegacia caso alguém a achasse.”

“Não! Não quero! Sinto-me bem assim. Você, só você me reconheceu. Além disso, a dignidade me entedia. E penso com alegria que algum mau poeta a

apanhara e a meterá na cabeça descaradamente. Fazer alguém feliz, que alegria! e sobretudo uma pessoa feliz que me fará rir. Pense em X ou em Z. Hein? Como será engraçado”. (BAUDELAIRE, 2006, p.253)

Note-se que o poeta, ao perder sua aureola no trânsito célere da cidade, se sente mais confortável confundido com a multidão, sem destacar-se dos demais anônimos, com vícios comuns a todos, negando tanto a aura aristocrata quanto a aura vaidosa. Perceba-se que, assim como Benjamin afirma a decadência da aura na modernidade, também Baudelaire afirma que o querer manter a aureola por parte do poeta já é sinal de se ser um poeta ruim, tornando-se esse culto algo da esfera do ridículo.

A realidade da cidade amazônica, no que diz respeito ao campo literário, com gradações, se reflete em muitas capitais brasileiras. Por isso acreditamos que as reflexões neste trabalho são úteis a todos e todas que de alguma forma participam do campo literário, vivenciando suas realidades regionais. Com este pequeno trabalho, esperamos contribuir para dar visibilidade a uma produção que existe em muitos lugares, mas que ainda não foi devidamente visibilizada ou estudada, muitas vezes por conta de preconceitos presentes na academia com relação a essas produções, embora muitos de seus criadores estejam inseridos no campo, seja como professores, seja como pesquisadores da área dos estudos literários.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Textos escolhidos*. Trad. Zejko Loparic et alli. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução*. Trad. José Lino Grünnewald. In *Textos escolhidos/Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura Para quê?* Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- _____, *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Trad. Cleonice P.B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade*. Org. Ana Maria de Moraes. São Paulo: UNESP, 1990.
- FURTADO, Celso. Economia e cultura, in *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto/Centro internacional Celso Furtado de políticas para o desenvolvimento, 2012.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et all. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

- LOBO, Luiza. *Exportar Tradução Literária do Brasil: Como é possível?* In *Literatura Traduzida e Literatura Nacional*. Org. Andréia Guerini, Marie-Hélène C. Torres, Walter Carlos Costa. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- PANSA, Karine. *Fazer do Brasil um país de leitores é o nosso desafio*, in. *Retratos da leitura no Brasil 3*, org. Zoara Failla. São Paulo: Instituto Pró-livro/Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2011.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de Época -poesia Marginal Anos 70*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *A sedução da palavra*. Brasília: Letraviva, 2000.
- ZOUBERG, Vera. *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Editora Senac, 2006.

Chegou em: 11-01-2017

Aceito em: 25-02-2017